MASTER
NEGATIVE
NO. 91-80405-24

MICROFILMED 1991

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States -- Title 17, United States Code -- concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material...

Columbia University Library reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

MAYER, PHILIPP

TITLE:

EURIPIDES, RACINE UND GOTHE

PLACE:

GERA

DATE:

[1854]

Master Negative #

91-80405-24

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

GD
M45

Mayer, Philipp, 1804-1868.
Euripides, Racine und Göthe, ein beitrag zur geschichte der tragischen kunst, 4. und letzte abtheilung, womit zur feier des jahreswechsels auf der Hochfürstlichen landesschule zu Gera ... einladet Philipp Mayer ... Gera, Blachmann, und Bornschein [1854]
36 p. 24½ cm.

Restrictions on Use:

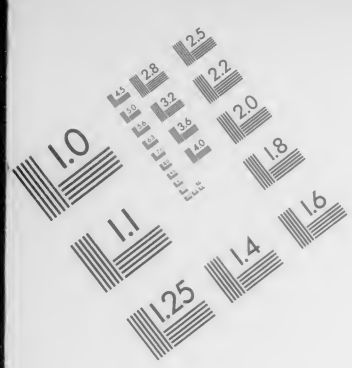
TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 1X

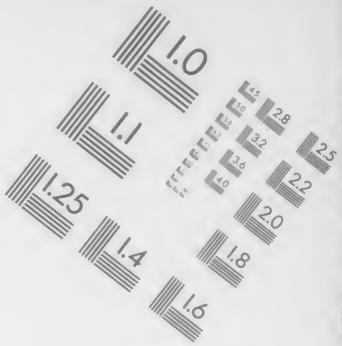
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB

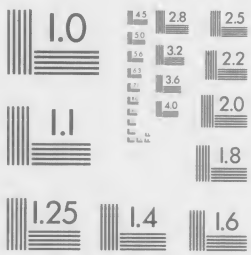
DATE FILMED: 1-8-92 INITIALS EI2

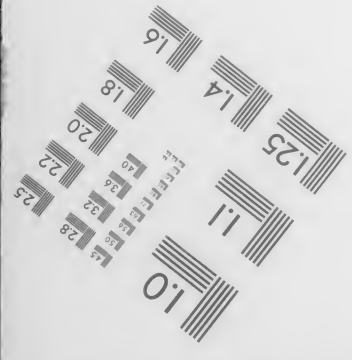
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT



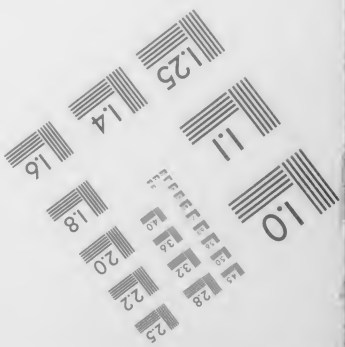
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202







MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.



Mayer
Euripides, Racine
und C.

GD M45

Columbia College
in the City of New York.
Library.

Special Fund
1895
Given anonymously.

This book is due two weeks from the last date stamped below, and if not returned or renewed at or before that time a fine of five cents a day will be incurred.

JUN - 2 1928
2 Dec 40

Euripides, Racine und Göthe.

Ein Beitrag zur Geschichte der tragischen Kunst.

Vierte und letzte Abtheilung.

Womit zur

Feier des Jahreswechsels

auf der

Hochfürstlichen Landesschule zu Gera

den 2. Januar 1854

ehrerbietigst einladet

Philipp Mayer

der Theologie und Philosophie Doctor und Professor der Beredsamkeit.

Gera,

Druck der Hofbuchdruckerei von Blachmann und Bornschein.

28

COLUMBIA
COLLEGE
LIBRARY N.Y.

Mar. 16, 1922 EM
1F96 HMB

COLUMBIA
COLLEGE
LIBRARY N.Y.

In demselben Jahrhundert, in welchem Frankreich durch seine größten Tragiker die Höhe der dramatischen Kunst für alle Zeiten erreicht zu haben glaubte, trat in Deutschland ein Dichter auf, den man oft den Vater des deutschen Drama's genannt hat. Andreas Gryphius 1), mit dessen Tode die sogenannte erste schlesische Dichterschule erlosch, hätte allerdings der Schöpfer eines wahrhaft deutschen Drama's werden können, wenn er die leisen Spuren, die ihm die Nürnberger Dichter Hans Sachs und Johann Ayrer 2) für die Benutzung deutscher Nationalsagen zu dramatischen Gedichten hinterlassen hatten, verfolgt und auf diesem Wege die Schöpfung nationaler Dramen begonnen hätte. Das altdeutsche Epos enthielt genug der herrlichsten dramatischen Stoffe, aber Deutschland erzeugte keinen Aeschylus, keinen Sophokles. In der naturgemäßen Entwickelung, welche die deutsche Dichtkunst, wie die griechische, durch das Epos und die Lyrik zum Drama hinan genommen hatte, fehlten dieser letzten und großartigsten Stufe zwar weder die religiösen Anfänge, noch einzelne Versuche, die, ähnlich den Kunstbemühungen eines Phrynichus, dem deutschen Drama Anerkennung und Eingang beim Volke zu verschaffen suchten. Allein theils war die politische und geistige Entwickelung des deutschen Volkes selbst eine von der raschen und glücklichen Fortbildung der griechischen Nation ganz verschiedene, theils wirkte der Umstand, daß die besten und begabtesten Naturen der Zeit, wo das deutsche Drama mit Aeschyleischer Kraft und Begeisterung geschaffen werden mußte, ihre schönsten Talente an den Dienst gelehrter Forschung und Nachbildung hingegeben hatten, so lähmend und vereitelnd auf die Entfaltung eines Nationaldrama's ein, daß die von dem Genius deutscher Poesie zur Erzeugung desselben dargebotenen Gelegenheiten und Grundlagen fast spurlos vorübergingen und die Geschichte der deutschen Literatur erst im 17. Jahrhundert feste Fäden erhält, an denen sich die Fortschritte der dramatischen Kunst, namentlich für die Tragödie, sicher verfolgen

---

1) S. Vilmar: Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Nationalliteratur. S. 401 u. ff.

2) Besonders der letztgenannte, von dem Gervinus in seiner „Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen" Dritter Theil, S. 105 sagt: „Weit den größeren Theil seiner Stücke aber machen die ächtdeutschen Fastnachtsspiele und seine Tragoedien aus, die dem Stoffe nach so universalhistorisch und weltlich sind, daß die gesammte europäische Bühne kaum eine literarische Quelle des Schauspiels aufzuweisen hat, aus der er nicht geschöpft hätte." Es werden diese Quellen angeführt und unter denselben wird auch „die deutsche Sage und Geschichte, das Volksepos und das Volksbuch, das er vor sich gehabt habe," genannt. Nur irrt Gervinus, wenn er auf Tieck sich stützend, meint, daß Ayrer auch den Shakespeare benutzt habe. Adolf Stahr hat in Prutz literar.-historischem Taschenbuch, 1. Jahrg. Leipzig 1843, nachgewiesen, daß Ayrer kein Nachahmer Shakespeare's war. —

214038

lassen. Allerdings beginnt mit Gryphius eine neue Periode dieser Kunst: der schöne nationale Stoff liegt bereits hinter ihm, tief versenkt, die Siegfrieds-Hort, und er selbst holt sich bald aus der altrömischen, bald aus der byzantinischen Geschichte, bald aus England seine dramatischen Grundlagen. Das gesunde Leben, das noch in den Hans-Sachsischen Dramen bei aller dramaturgischen Unbeholfenheit herrscht 3), geht bei Gryphius in größere Taktmäßigkeit, aber auch in größere Unnatürlichkeit über; er bringt, wie die französischen Meister seiner Zeit, und unabhängig von ihnen, mehr Ordnung in die Entwickelung der Handlung, mehr Sicherheit in die Zeichnung der Charaktere, aber auch mehr Rhetorik, mehr Schwulst, mehr Ziererei in die Darstellung. Diese Erbschaft überläßt er Nachfolgern, wie Lohenstein war, zu noch unnatürlicherer Ausbildung, so daß, wer diese aus allen möglichen Bestandtheilen von Sentimentalität, Bombast, Bilderjagd und Effekthascherei, noch schlimmerer Ingredienzien nicht zu gedenken, zusammengemischte Poesie kennen gelernt hat, eine wahre Sehnsucht nach der Gottschedischen Zeit zu empfinden beginnt 4). Seit dem zwölften Jahrhundert hatte auf diese Weise Deutschland vergebens an der Fortbildung eines gesunden und genießbaren Drama's gearbeitet, und im 17. Jahrhundert steht es auf einer Stufe, über die man mit Begierde hinwegeilt, um wenigstens mehr Würde, Einheit und Regelmäßigkeit zu finden. Alle anderen Völker, das italienische ausgenommen, sind glücklicher gewesen, als wir. In England führten alle dramatischen Entwickelungsperioden auf einen Tragiker hin, der für alle Zeiten als ein Heros der Kunst gefeiert werden wird; Spanien hat, wie Griechenland, ein Trimvirat von Geistern aufzuweisen, deren dramatische Schöpfungen keine Zeit vergessen kann; Frankreich hat sich in wenigen Jahrhunderten zu einer Stufe der Tragik erhoben, der zwar das Lob innerer Selbstständigkeit, aber weder das Gepräge ernsten und edlen Strebens, noch der Erfolg allgemein anerkannter, ja bewunderter, wenn auch im Grunde bloß scheinbarer Größe, mangelt: nur Deutschland blieb hinter seinen Kräften, hinter seinen Berechtigungen, hinter seinen Begünstigungen weit, weit zurück und mußte die Regeln und Mysterien der dramatischen Kunst bei einem Volke suchen, das eben durch diese Regeln, weil es dieselben von einem, in seinen besten Ansichten mißverstandenen antiken Kunstrichter holte und sklavisch daran festhielt, seine eigene dramatische Selbstständigkeit verloren hatte 5). Und dieser Jammer ist nicht daher entstanden, weil das deutsche Volk keines eigenthümlichen Drama's würdig war oder dasselbe nicht in seine Natur aufzunehmen wußte, sondern weil die Pfleger und Heber der poetischen Bildung fast zu jeder Zeit die unselige Meinung hegten, daß wahre Begeisterung und innerer Drang, die Grundlagen jeder ächten Poesie, sich durch Gelehrsamkeit ersetzen lassen; weil sie lieber von abgeleiteten Bächen, als aus dem frischen Quell der nationalen Ueberlieferungen schöpfen wollten; weil sie es für eine größere Ehre hielten, antik-römisch, als volksmäßig-deutsch zu streben und zu dichten 6). — Wir wol-

3) S. Gervinus a. a. O. S. 107, wo er von dem Unterschiede zwischen Hans Sachs und Ayrer spricht und über diesen bemerkt: „Er richtete seine Stücke lediglich auf den Zweck der Darstellung zu und dies unterscheidet ihn von Hans Sachs, dessen Stücke man erst einrichten mußte, dessen Manier und Dichtungsart übrigens Ayrer treu bleibt, ohne ihn erreichen zu können an Gemüth, Lebendigkeit und Naivetät.“ —

4) Man braucht von Lohenstein nichts gelesen zu haben, als seine Tragoedie: „Agrippina“, um den vollen Abgrund zu erkennen, dem das Drama auch in sittlicher Hinsicht damals nahe war. Vergl. Rosenkranz: „Studien.“ Erster Theil. Neue Folge. S. 80.
S. unser vorjähriges Programm über Racine's Iphigenia. S. 7—10 und S. 26. Vergl. das vortreffliche Wort Lessing's über diesen Punkt in seiner Dramaturgie. Nr. 81. S. 206 des 25. Bandes der Berl. Ausgabe vom Jahre 1827. —

6) Vilmar a. a. O. S. 448 und 449. Er sagt unter Anderem: „Noch war man durch die leidige handwerksmäßige Nachahmung der lateinischen Dichtungen in phrasenhaften Schulversen (neben dem lateinischen Versmachen war die deutsche Poesie seit zwei Jahrhunderten, trotz Opitz, eigentlich nur geduldet worden) und, was mehr sagen will, durch die seit hundert Jahren herrschende Nachahmung der modernen ausländischen (namentlich italienischen) Dichtkunst verhindert, freien und sichern Blicks und entschiedenen Griffes sich der besten Muster der Alten, und insbesondere der Griechen, zu bemächtigen.“

len Gottsched und seine Dramaturgie hier nicht mit kritischem Blicke verfolgen und in Einzelnheiten eingehn, die nur in eine spezielle Geschichte des deutschen Drama's gehören. Auch wollen wir die abweichenden Meinungen, die über ihn herrschen, nicht gegen einander stellen und abwägen: nach unsrer Ansicht hat er dem deutschen Drama mit der einen Hand genommen, was er ihm mit der andern gegeben hat. Während er der dramatischen Kunst den ausschließlichen Gebrauch der deutschen Sprache erwarb, hat er das deutsche Gefühl um allen Antheil an dramatischen Schöpfungen zu bringen versucht; während er die Bühne von allerlei Unsauberkeiten und Possenreißereien reinigte, hat er sie durch allerlei dramatisches Baugerüst und Fachwerk beengt und beschränkt; während er durch Nachahmung der französischen Musterdramen mehr Anstand, Gehalt und Ordnung in das deutsche Drama zu bringen bemüht war, hat er eine den Franzosen entlehnte dramaturgische Gesetzgebung diktirt, die alles freie Leben und Walten vernichtete, hat die dramatische Poesie zur Dienerin jener Vorschriften und Regeln gemacht, an denen selbst die französischen Meister verkümmert waren. Dennoch war er ein nothwendiger und schon darum segensreicher Faktor in der Entwickelung des deutschen Drama's, weil sich seiner Herrschaft gegenüber eine Opposition bildete, die lange Zeit ein außerordentliches Leben in die deutsche Kunstkritik brachte, den im Innern der Menschenbrust sprudelnden Quellen jeder ächten Poesie, die längst vergessen zu sein schienen, wenigstens jämmerlich verschmäht wurden, Anerkennung und Einfluß verschaffte, eine große Anzahl jugendlicher Talente belebte und befruchtete, und als Vorläuferin zu der Kunstepoche betrachtet werden muß, von der an wir das neuere und gewissermaßen erste deutsche Drama ableiten: die Opposition Bodmer's und seiner Anhänger. Wer kennt die Gährungen nicht, die durch Bodmer's Angriffe auf die Gottschedische Dictatur hervorgerufen wurden; wer weiß nicht, wie dieser rüstige und gemüthvolle Schweizer mit seinem wahren, lebendigen, an englischer Kunst und Theorie herangebildeten Gefühle gegen alle Zwingherrschaft einer trockenen Verstandestheorie ankämpfte; wer hätte nicht mit Freuden aus diesem Kampf auf Leben und Tod zuletzt den Sieg der Wahrheit und des allein gesunden Geschmackes hervorgehen sehen? 7) Dieser Geschmack kehrte namentlich auf dem dramatischen Gebiete zum griechischen Alterthume zurück, dessen poetische Anschauungen und Kunstgesetze Lessing unmittelbar aus dem Griechenthume selbst, nicht, wie Gottsched, aus den trüben Gewässern späterer Theorien schöpfte, mit scharfem Verstande, richtigem Urtheile und geläutertem Kunstsinne beleuchtete und dadurch die gesetzgeberische Gewalt für immer abwehrte, durch die das deutsche Drama an den Triumphwagen französischer Meister des 17. Jahrhunderts gefesselt werden sollte. Es gehört viel dazu, Lessing's dramaturgische und dramatische Wirksamkeit richtig und allseitig zu würdigen. Von Denjenigen, die es versucht haben, haben Viele einerseits an seinem Verhältniß zum Christenthum, andrerseits an seinen eigenen dramatischen Leistungen, Manche auch an seiner Hinneigung zu den Kunstregeln des Franzosen Diderot Anstoß genommen oder sich wenigstens in ihrem Urtheile durch diese Umstände be-

7) S. besonders Manso's Geschichte der deutschen Poesie in den Nachträgen zu Sulzer's Theorie ꝛc. VIII. Bd. St. 1. S. 43 u. ff. und Gruber in Wieland's Leben. 1. Thl. S. 57 u. ff. Bekanntlich hat Wieland sämmtliche Streitschriften der Schweizer in 3 Bdn. Zürich 1753. herausgegeben.

einträchtigen lassen. 8) Das aber hat Niemand wegleugnen können, daß sein Kunstsinn ein eben so klarer, als tiefer gewesen ist, daß keiner vor ihm und nach ihm mit so gewaltiger Kraft die Hindernisse einer lebendigeren Entwickelung des deutschen Drama's hinweggeräumt hat, daß er in seinen dramatischen Erzeugnissen den Weg gezeigt hat, wie man bedeutendere nationale Seiten des deutschen Lebens poetisch auffassen und theatralisch darstellen, zugleich auch, wie man eine Tragödie gut und bühnengerecht anlegen und entfalten kann. 9) Und das ist ein ungeheueres Verdienst in einer Zeit, wo alle Verhältnisse des Lebens in der Schwebe hingen, kunstbegabte Männer von unbegreiflicher Unsicherheit hin und her getrieben wurden, und weder Inhalt noch Form des Drama's feste, haltbare, naturgemäße und dabei interessante Grundlagen hatte. Aristoteles und Shakespeare verwandelten durch Lessing's Geist und Kraft diese Haltlosigkeit in Bestimmtheit und Gesetzmäßigkeit, und großartige Lebensgestaltungen gewährten dramatische Anschauungen, wie sie noch nie dagewesen waren 10)

Im 18. Jahrhundert also beginnt erst die tragische Kunst der Griechen mittelst der Dramaturgie des Stagyriten auf das deutsche Drama selbstständig und nachweisbar einzuwirken. Ist Lessing der Mann gewesen, der dieses Drama nach allen Seiten hin begründet hat, kann nur von seiner aesthetisch-kritischen und selbstständig producirenden Wirksamkeit aus eine Geschichte der ächten deutschen Tragödie begonnen werden, so läßt sich ermessen, wie viel diese Geschichte dem griechischen Alterthum verdanke, wenn Lessing in Nr. CI.—CIV. seiner hamburgischen Dramaturgie S. 350 der Berl. Ausg. wörtlich sagt: „Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen (des Aristoteles) meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äußern könnte. Indeß stehe ich nicht an, zu bekennen, daß ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich und daher mehr der Chikane ausgesetzt, als Alles, was diese enthalten.

8) Wer sich ein besonnenes Urtheil über alle diese Fragen bilden will, ohne Lessing's Schriften, besonders seinen Laokoon, seine Literaturbriefe, seine Dramaturgie, seine Dramen selbst genau kennen lernen zu wollen, was freilich für den, der auf wahrhaft literarisch-historische Bildung Anspruch macht, unerläßlich ist, lese wenigstens Schink's Leben und Charakteristik Lessings (als erster Theil der sämmtlichen Schriften) Berlin 1825, und was Rodnagel als Einleitung zu seiner Erläuterung der Dramen Lessings (Supplementband zu sämmtlichen Ausgaben von Lessing's Werken) Darmstadt 1842, unter Benutzung der Kritiken, welche die beiden Schlegel in ihren Charakteristiken, 1. Bd. S. 170—287, Menzel im 3. Th. seiner deutschen Literatur S. 288—301, Laube in seiner deutschen Literaturgeschichte 2. Bd. S. 55—98, Gervinus a. a. O. 1. Thl. S. 318—413, Kurz Handbuch der poetischen Nationalliteratur der Deutschen, 3te Abth. S. 54—72, ausgesprochen haben, mit unbefangenem Sinne mitgetheilt hat. Ueber Lessing's Verdienste um das Verständniß Shakespeare's von Seiten der Deutschen s. Ulrici „Shakespeare's dramatische Kunst." Erste Abth. S. 794—892. Hinsichtlich Diderot's Einfluß auf Lessing äußert dieser selbst, daß sein Geschmack ohne die Bekanntschaft mit Diderot eine ganz andere Richtung genommen hätte. Rosenkranz a. a. O. Th. 2. S. 182 (in einem Portrait Diderot's nach St. Beuve (Portraits et Critiques, Bruxelles 1832 T. II. p. 119—169) sagt von ihm: „Unstreitig beherrschte ihn die Idee der Moral übermäßig; ihr ordnete er alles Andere unter und im Allgemeinen verkannte er in seiner ganzen Aesthetik die Grenzen, die eigenthümliche Quelle und den Umfang der schönen Künste. Er faßte das Drama zu sehr als Moralist." —

9) S. Göthe in Eckermann's Gesprächen. Th. 2. S. 328. „Die beiden ersten Akte (von Lessing's Minna von Barnhelm) sind wirklich ein Meisterstück von Exposition, wovon man viel lernte und noch immer lernen kann."

10) S. Göthe: Aus meinem Leben. 2. Th. S. 106 der Stuttgarter Ausgabe im 25. Thl. der Werke.

Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus hat gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen." Diese Worte sind der Schlüssel zu Allem, was Lessing für die tragische Kunst gethan und geleistet hat. Wie er das thut, mit welchem sicheren Takte und hellem Blicke, mit welcher praktischen Beweglichkeit nach allen Theilen der dramatischen Kunst hin, mit welcher unmittelbaren Anwendung der antiken Kunstprincipien auf alle bedeutenderen Leistungen der neueren Völker, wollen wir nicht weiter verfolgen; denn schon erblicken wir hinter dem deutschen Aristoteles, der das vor dem antiken voraus hatte, daß er Kritiker und Dichter in einer Person war, einen Dichtergeist sich erheben, der in seiner dramatischen Thätigkeit das Endziel aller Bemühungen Lessing's, Aristotelische Kunstnorm und Shakespearische Schöpfungsfülle in innige Vereinigung zu bringen, auf eine Weise verwirklichen sollte, wie sie vor ihm nicht möglich gewesen ist und auch nach ihm nicht so bald mehr möglich zu werden scheint, wenn gleich er selbst dieses Ziel mehr in stufenweiser Fortbildung und in vereinzelten Dramen, als in einer dramatischen Totalwirksamkeit, vollständig zu erreichen vermochte. Welchen kräftigen Einfluß Lessing auf Göthe geäußert hat, bekennt dieser selbst dankbar und rühmt es als sehr bedeutend, daß Lessing und Winkelmann auf seine Jugend wirkten. Ja, er erwähnt namentlich Lessing's Minna von Barnhelm als eines glänzenden Meteors, das, in dunkler Zeit hervorgetreten, einen gewaltigen Eindruck auf die damalige Dichterjugend machte. 11) Diese Produktion war es, sagt er an einer anderen Stelle, die den Blick in eine höhere bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete. Göthe selbst sollte diesen Blick durch wunderbare Gebilde seiner dramatischen Kunst und Größe offen erhalten, die er in allem Bedeutenden nährte und erzog, das ihm auf diesem Gebiete nahe kam und ihn zu berühren und anzuregen verstand, mochte es Theorie oder Praxis sein, die alte oder neue Zeit zu ihrer Wiege haben. Es hat keinen Dichter gegeben, der so Vieles in sich aufnahm, so Vieles in sich verarbeitete, so Vieles auf seine Natur einwirken ließ und doch immer selbstständig, originell und bei vollster subjektiver Freiheit blieb, wie Göthe, und wie seine Schöpfungen stets großartig und voll außerordentlicher Wirkung waren, so war auch sein Bildungsgang selbst von einer so außerordentlichen Art, so entfernt von der gewöhnlichen Wirkung der Zeit und der Verhältnisse, so unabhängig von allen Schulmeinungen und Tagestheorien, daß derjenige, der ihn jetzt von irgend einer Autorität beherrscht zu sehen glaubt, im nächsten Augenblicke ihn selbst als herrschende Autorität hervortreten sieht. Daher ist es nicht so leicht, als man gewöhnlich glaubt, ihn, wie man sonst bei großen Männern zu thun pflegt, aus seiner Zeit erkennen und beurtheilen, ihn in die Werkstätte seines Dichtens und Strebens begleiten und bei der Arbeit seines Geistes belauschen zu wollen, so pünktlich er auch angiebt, wann er dieses oder jenes angefangen, fortgesetzt und beendigt hat. Das aber läßt sich bei ihm deutlicher, als bei jedem anderen Dichter, erkennen, welchen Kampf der subjektiven Bildung mit den Objekten der Natur, der Kunst und der Welt er in den einzelnen Perioden seines Lebens vollendet; denn seine Werke sind die unmittelbaren Produkte dieses Kampfes, der stets siegreich für sein ganzes Wesen und fruchtbar für seine Zeitgenossen gewesen ist. Und wie bei den Griechen jedes einzelne Gebiet der Dichtung seinen allmählichen Anbau, seine Erweiterung und seine Abgrenzung in klar erkennbaren persönlichen Leistungen offenbart, so geben Göthe's einzelne Schöpfungen seine persönlichen Entwickelungsstufen auf jedem Gebiete, das er durch-

11) S. Göthe bei Eckermann. Thl. 1. S. 219. Thl. 2. S. 328.

laufen hat, deutlich zu erkennen, und nichts ist wunderbarer an ihm und seiner Größe, als die innige und unauflösbare Verbindung, in welcher er selbst zu seinen Werken steht; da ist nichts Gesuchtes, nichts Gemachtes, nichts Aeußeres und Fremdes: Alles, was er geschaffen hat, ist Er jedes Mal selbst, in seines Wesens vollster und eigenthümlichster Bedeutung. Von keinem Gebiete der Dichtkunst aber kann man mit mehr Recht und Wahrheit sagen, daß er alle Erfolge seines individuellen Ringens und Kämpfens und Wirkens in dasselbe niedergelegt habe, als von der dramatischen. Den Boden desselben hat er nicht nur in freier Selbstthätigkeit urbar gemacht: er hat ihn auch mit seinem Herzblute gedüngt, mit den unmittelbarsten Erzeugnissen seines Gemüthslebens befruchtet, mit seinen edelsten Kräften gepflegt und geformt, und alle Blüthen und Früchte, die auf demselben, oft in herrlichster Fülle, geprangt haben, sind als das Werk seiner vollständigen Hingabe, seiner unbedingten Entäußerung, als das unmittelbarste Abbild seiner Herzens- und Lebensgeschichte zu betrachten.12) Kann hat er als junger Mensch an den französischen Dramatikern, an Corneille, Racine, Molière einen großen Theil seiner Mußestunden mit aller Treue seiner Natur hingegeben, so gestaltet sich der innere Drang, der ihn zu dieser Erkenntniß treibt, zu einem dramatischen Gedicht, das als die erste, wenn auch in hohem Grade unvollkommene Arbeit dieser Art zu betrachten ist. Noch hatte er das achtzehnte Jahr nicht erreicht, als er besondere Gemüthszustände und Lebenserfahrungen in klarster Weise in der „Laune des Verliebten" von sich ablöst und sich poetisch gegenüberstellt. In Leipzig lernt er aus den vielbesuchten theatralischen Vorstellungen und einem gerade nach dieser Seite hin besonders geneigten schöngeistigen Privatverkehr den unbefriedigenden Zustand der dramatischen Tagesliteratur kennen; gleichzeitig treten ihm Lessing's reformatorische Kraftäußerungen entgegen, und in seiner Brust beginnt die Idee von der Nothwendigkeit, durch bedeutende Stoffe auf das Publikum dramatisch zu wirken, sich so rege zu entwickeln, daß er nicht lange darauf in seinen „Mitschuldigen" den Einfluß Lessing'scher Kunstgesetze und Musterarbeiten zu objektiviren und zugleich damit seinem sittlichen Standpunkte in den damaligen Zeit- und Familienverhältnissen den für ihn nothwendig gewordenen poetischen Ausdruck zu geben sich gedrungen fühlt. Und, um vorzugsweise das Bedeutendste zu erwähnen, was Göthe, den Dichter, von der Zeit an, wo er Oeser und durch Oeser Winkelmann kennen und achten und lieben lernte, wo das Ideal griechischer Schönheit als ein neues Gestirn vor seinem Geiste aufging, erfüllt, man darf wohl sagen, durch die frischeste und thatenreichste Zeit seines Lebens begleitet und zu fortwährendem Nachdenken und Forschen und Vergleichen und Produciren angeregt hat: die mit seinem innersten Wesen eng verbundene Frage, „ob die formelle Schönheit oder das Charakteristische in der Kunst, wie willkürlich auch die Formen seien, aus denen sie durch Eine Empfindung geschaffen werden, das wahre sei": ist sie nicht in ihrer tief eingreifenden Bedeutung für Göthe's gesammte Kunsterscheinung und Kunstthätigkeit nach den einzelnen Momenten gerade in den dramatischen Arbeiten in ihrer Entwickelung vom „Götz von Berlichingen" an bis zum „Faust" mit Sicherheit zu verfolgen? Sind nicht diese dramatischen Produkte zugleich auch im eigentlichsten Sinne, wie er sie selbst nennt, Bruchstücke einer großen Confession, mit der er in gewissen Epochen seines Lebens vor die Mitwelt tritt, als wolle er mit ihr Abrechnung über die erhabene Mission, die ihm zu Theil geworden ist, halten? (S. Bd. 25. d. W. S. 108 Bd. 29. S. 85) Wir wollen diese Seite seiner poetischen Wirksamkeit jetzt nicht weiter verfolgen, da wir auf dieselbe später zurückkommen müssen. Wir wollen vielmehr die berührte Streit-

12) Göthe selbst nennt seine Erzeugnisse „Arbeiten, die immer nur die aufbewahrten Freuden und Leiden seines Lebens seien" S. Schäfer, Göthe's Leben. 1. Thl. S. 185.

frage, die sich in Göthe's Geist entspann, als eine Veranlassung betrachten, über sein Verhältniß zum griechischen Alterthume und über die aus demselben hervorgegangenen Anschauungen einige Andeutungen zu geben, um nachher desto leichter den Platz nachweisen zu können, den seine Iphigenia in diesem Verhältnisse eingenommen hat.

Es ist bekannt, daß Göthe in seiner Jugend das unmittelbare Studium der griechischen Sprache und Literatur verabsäumt hat. Dennoch hat er vollkommen die Wahrheit gesprochen, wenn er in dem ersten Aufsatze „über die altgriechische Literatur," welcher „über die Parodie der Alten" handelt, (4. Band d. Werke S. 5.) sagt: „Von meinen Jünglingszeiten an trachtete ich, mich mit griechischer Art und Sinne möglichst zu befreunden, und mir sagen zuverlässige Männer, daß es auch wohl gelungen sei. — In jenem Bestreben, es sind nunmehr gerade funfzig Jahre, bin ich immer fortgeschritten und auf diesem Wege habe ich jenen Leitfaden nie aus der Hand gelassen. Inzwischen fand ich noch manche Hindernisse und konnte meine nordische Natur nur nach und nach beschwichtigen, meine deutsche Gemüthsart, die aus der Hand des Poeten alles für baar Geld nahm, was doch eigentlich nur als Einlösungs- und Anticipations-Schein sollte angesehen werden."13)

Aus Göthe's Leben erfahren wir, wie bereits angedeutet wurde, daß er sehr frühzeitig mit den Aristotelischen Einheiten, wie dieselben von Corneille und Racine aufgefaßt worden waren, bekannt geworden sei und sich mit ihnen beschäftigt habe.14) Durch Oeser vertraut gemacht mit der einfachen Form der Schönheit, durch Winkelmann's Schriften mehr und mehr in die griechischen Kunstgesetze eingeweiht und zur Welt der antiken Plastik hingeführt; durch Lessing's Laokoon auf der Basis Homerischer Darstellung auf den Unterschied der bildenden und redenden Künste hingewiesen, nahm er in sein Inneres Anschauungen und Vorstellungen auf, die, wie edle Keime, nach und nach und immer bestimmter und frischer aufgingen und eine Ehrfurcht vor dem Alterthume in ihm erzeugten, die nur des unmittelbaren Verkehrs mit den dichterischen Erzeugnissen der griechischen Welt bedurfte, um Früchte in Menge in seinem Geiste anzusetzen. Daß er diesen Verkehr sorgfältig — manche seiner Beurtheiler meinen, zu sorgfältig, — gepflogen habe, beweisen die durch seine Schriften hin zerstreuten Ansichten und Aussprüche über Dichter, wie Aeschylos, Sophokles und Euripides gewesen sind, in denen er das Vortrefflichste sieht, was irgend ein Zeitalter hervorgebracht hat. Und es zeigt sich auch auf diesem Gebiete die ungeheuere Elastizität und Receptivität seines Wesens, daß er jedes Mittel, jede Gelegenheit benutzte, um mit den Alten vertrauter zu werden, und, wo er seiner eigenen Einsicht mißtraute, Diejenigen zu Vermittlern nahm, die er in diesem Fache als Meister anerkannte. Ging er doch in seiner Hingabe an das griechische Alterthum so weit, daß es ihm eine Lust war, durch Vergleichung der dramatischen Arbeiten seiner Dichterfürsten und sogar durch Ergänzung und Wiederherstellung dramatischer Fragmente sich ganz und gar in ihre dramatische Kunstthätigkeit hineinzuleben und auf diese Weise sie mit ihren Kunstanschauungen gleichsam in sich selbst lebendig zu reproduziren.15) Das konnte aber nur dadurch möglich werden, daß in ihm, in seiner Größe, in seiner ganzen Natur ein Maß antiker Denk- und Gefühlsweise vorhanden war, wie es in

13) S. Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe. Brief Schiller's an Göthe vom 23. August 1794, in welchem Schiller „den griechischen Geist" Göthe's im Verhältniß „zu dieser nordischen Schöpfung" charakterisirt.

14) S. 24. Thl. der Werke. S. 169—170.

15) Vergl. Phaethon, Tragödie des Euripides. Versuch einer Wiederherstellung aus Bruchstücken. Bd. 46. der Göthe'schen Werke. S. 30—48. Zu Phaethon des Euripides. Ebendas. S. 49—54. Euripides Phaethon noch einmal. S. 54—57. Die Bachantinnen des Euripides. Ebendas. S. 58—63.

keinem zweiten Dichter zu so vollständiger Assimilation in Anschauung und Nachbildung sich gestaltet hat. 16) Läßt sich das durch sein ganzes Leben hin besonders darin erkennen, daß sein Wesen aus allen stürmischen Angriffen, welche Temperament und Gemüth, Welt und Erfahrung auf ihn äußerten, sich immer wieder zu der Besonnenheit und Mäßigung der Gesammtstimmung zu erheben strebt, welche die Griechen für das Köstlichste halten, was der Mensch besitzen und äußern kann, so tritt es in künstlerischer Hinsicht in dem Bildungsgange hervor, den seine Erkenntniß von dem Wesen der Schönheit von den ersten Augenblicken an nahm, als er sich durch Hülfe der plastischen Künste einen sichern Standpunkt auf diesem großartigen Gebiete zu verschaffen oder vielmehr zu erringen versuchte; denn beides ist in seinem Wesen nicht zu trennen. Wie sehr auch seine steigende Einsicht in das Geheimniß der antiken Kunst durch die Anschauungen der altdeutschen Erzeugnisse durchkreuzt zu werden schien: immer kehrte er zu der stillen Bewunderung jener Hoheit und Größe zurück, welche von den hellenischen Kunstgebilden auf alle Nachwelt herüberstrahlt. Und das war auch der Gang, den seine dramatische Bildung nahm, weil in ihm nichts vereinzelt dastehen konnte, und Alles, was ihn weiter führte, zu jeder Zeit sich zu harmonischer Vereinigung zusammensetzte. Schien er die Aristotelischen Lehren über die Einheit plötzlich über Bord zu werfen, so treten sie später, wie gereinigt und richtiger verstanden, in ihrer Einwirkung wieder ans Licht und üben ihren Einfluß auf ihn aus. 17) Ergreift ihn die unaussprechbare Größe und die unendliche Fülle und Kraft der Shakespeare'schen Kunst mit solcher Gewalt, daß er nicht müde wird, sie zu bewundern, von ihr zu lernen, über sie sich auszusprechen, ja daß er ihre originellen Gesetze dramatisch anzuwenden sich von selbst getrieben fühlt: 18) so legt sich später der Sturm, den der englische Heros in der Brust des deutschen Dichters erregt hat, allmählich wieder, die maßlose Bewunderung der kolossalen tragischen Kraft, die in Shakespeare's Dramen herrscht, des ergreifenden Eindrucks der von ihm dargestellten Situationen, der Frische und Unmittelbarkeit seiner Charaktere wird nach und nach gemildert, und die Selbstständigkeit, Innerlichkeit und Mäßigung der Göthe'schen Natur verfolgt bald wieder ihren eigenen, durch sie selbst vorgezeichneten Weg: kein zweiter Götz von Berlichingen ist zum Vorschein gekommen. So arbeitete sich sein Wesen aus allen extravaganten und ekstatischen Zuständen, aus allen scheinbaren äußeren Ueberwältigungen und Beeinträchtigungen, aus allen Ueberschreitungen und Verirrungen immer wieder eine bedeutende Strecke dem jederzeit vorhandenen, wenn auch erst spät zu voller Klarheit hervorgetretenen Ziel individueller Freiheit und Behaglichkeit, besonnensten Dichtens und Waltens entgegen; 19) so tauchen selbst einzelne Elemente, die sich in diesem Bildungsgange von dieser oder jener Seite fördernd angesetzt hatten, lange Zeit vergessen, später zu rechter Zeit in glücklich veränderter Gestalt wieder auf, als wären sie unterdessen in der Stille des dichterischen Gemüths einer schöneren Offenbarung entgegengewachsen. Erklärt er ja selbst

16) Mit vollem Rechte hat Eichstädt in seiner berühmten Oratio Goethii Memoriae dicata in Panegyri Academica etc. dicta Ipsis Cal. Octobrr. a. MDCCCXXXII. die drei Hauptperioden der dichterischen und literarischen Wirksamkeit Göthe's mit den drei Zeitaltern der griechischen Kultur und Gelehrsamkeit verglichen. S. Henr. Carol. Abrah. Eichstadii Opuscula oratoria. Ed. IIda. Jenae MDCCCL. Pag. 508—534.

17) S. Göthe: „Aus meinem Leben." Thl. 25. S. 148. Vergl. Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe. 3. Thl. S. 90 und „Nachlese zu Aristoteles Poetik" im 46. Thl. der Schriften. S. 16—21. Durch Vergleichung dieser Stellen, um minder bedeutende nicht zu erwähnen, wird man erkennen, auf welche Weise Göthe sich immer von Neuem mit dem großen Kunstkritiker beschäftigte.

18) S. Schäfer a. a. O. 1. Thl. S. 103.

19) S. Schäfer a. a. O. 1. Thl. S. 136.

in dem kurzen Aufsatze (Bd. 50. S. 95.), in dem er sich über seine „gegenständliche Dichtung" ausspricht, wie sich gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Ueberliefertes ihm so tief in den Sinn gedrückt hätten, daß er sie vierzig bis funfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt, daß sie sich zwar immer umgestalteten, doch, ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedneren Darstellung entgegenreiften. „Ich will," sagte er, „hiervon nur die Braut von Corinth, den Gott und die Bajadere, den Grafen und die Zwerge, den Sänger und die Kinder und den Paria nennen." Und dasselbe ist der Fall, setzen wir hinzu, mit dem anerkannt besten Theil Egmonts, mit den Scenen, in denen Clärchen erscheint, mit Faust, wie er bereits im Jahre 1773 existirte, und mit Iphigenien. Alle diese großartigen Dichtungen reifen in Göthe's Innerem einem schöneren Dasein entgegen und treten mit diesem selbst in geläuterter, erhöhter, verklärter Erscheinungsform ins unmittelbare Dasein ein. Sie gewinnen, wie seine Ansichten über dramatische Kunst selbst, ein desto entschiedneres Leben, je länger sie in seiner Brust ruhen, sich nähren, wachsen und sich veredeln, während dagegen manche momentane Ideen, weil sie sich mit seinem Wesen nicht identifiziren konnten, entweder sich wieder spurlos verloren oder, wenn sie dennoch vom Augenblick erzwungen wurden, das Gepräge ihrer Unreife oder Vorzeitigkeit an sich trugen, wie sich das gerade am meisten an manchen seiner dramatischen Produkte erkennen läßt. —

Unter den Dramen, mit denen Göthe längere Zeit sich herumgetragen hat, bezeichnet keines die Grenzscheide der in jeder Hinsicht wichtigsten Periode seines Dichterlebens so bestimmt und klar, als Iphigenie in Tauris. Wer Göthe's Leben in seinem bei aller scheinbaren Regellosigkeit sich organisch entwickelnden Fortschritte mit Liebe für die individuelle und originelle Größe desselben verfolgt, wird, je genauer er dasselbe in des Dichters eigenen Bekenntnissen, in den Mittheilungen seiner Mitlebenden und Mitstrebenden, vor Allem aber in den unmittelbaren Erzeugnissen seiner Muse zu erkennen sucht, desto deutlicher wahrnehmen, daß die Weimarische Periode, daß sein Verhältniß zum Hofe, seine Thätigkeit als Staatsbeamter, seine dichterische Produktivität, sein Streben auf dem Gebiete der Kunst und Natur, seine gesellige Geschäftigkeit und die überall sichtbare, unmittelbar eingreifende Wirksamkeit seiner leitenden, Allen imponirenden Individualität, wie ungeheure Ansprüche auch alle diese einzelnen Seiten einer außerordentlichen Lebensstellung an seine Naturkraft und Geistesfülle machten, die großen inneren Forderungen seines Wesens nicht zum Schweigen zu bringen vermochten. Aber seine titanische Kraft mußte sich an diesem für eine einzige Persönlichkeit, so gewaltig und großartig diese auch gedacht wird, übermäßigen Aufgabe mildern, und es mußte, nachdem diese Kraft sich theils ausgetobt, theils ausgearbeitet hatte, eine Periode eintreten, wo die harmonischere Strömung seines sittlichen und poetischen Lebens den lange gesuchten Ausfluß fand, um fortan in regelmäßigerem und anmuthigerem Laufe belebend und befruchtend durch alle Gefilde menschlicher Größe hindurchzufließen. In seinem „Leben" (Bd. 26. 5. W. S. 313.) erzählt Göthe, wie sich ihm beim Nachdenken über sein produktives Talent, das Tag und Nacht in Thätigkeit war und ihm ganz eigen angehörte und durch nichts Fremdes begünstigt, noch gehindert werden konnte, sein ganzes Dasein in dem alten mythologischen Bilde des Prometheus dargestellt habe, wie diese Fabel in ihm lebendig geworden sei, wie er anfing, daraus eine eigene Composition zu machen. Die Phantasie des Dichters verlor sich dabei in die Mythengeschichte des Titanengeschlechts, und indem er dieses in seiner tragischen Bedeutsamkeit auffaßte, fand er später in seiner Iphigenia Gelegenheit, dasselbe als Glied einer ungeheuren Opposition im Hintergrunde aufzustellen und, wie er selbst meint, eine große Wirkung dadurch herbeizuführen. 20)

20) S. Göthe's Werke. Thl. 33 Prometheus. Dramatisches Fragment. 1773.

Wir wollen uns nicht in grundlose Vermuthungen einlassen: es läßt sich aber ohne zu große Kühnheit annehmen, daß Iphigenia selbst, als Abschluß jener Stimmungen und Bestrebungen Göthe's, aus jenen dichterischen Phantasien hervorgegangen ist. Jedenfalls sagt Gervinus ebenso schön als wahr 21), daß dieses Stück als Symbol dastehe, in dem der zur Klarheit und Ruhe gekommene Dichter seine eigene Versöhnung in der jenes Heroenhauses besinge 22). Das Drama taucht plötzlich auf, ohne daß man von vorbereitenden Studien oder Arbeiten vernimmt: es ist also, wie der Götz und Werther, als unmittelbarer Ausfluß dauernder innerer Zustände zu betrachten. Seine erste uns bekannte Gestalt schwankt zwischen Versmaß und Prosa; es ist in einer Darstellungsform verabfaßt, aus der man leicht erkennt, daß der Dichter, fortgerissen von der Macht und Schönheit des antiken Inhalts, doch das schöne Gleichmaß, das er suchte, noch nicht gefunden hatte. Zwischen Stellen, die in harmonischem Flusse dahinschweben, finden sich plötzlich störende Gegensätze, die man fast als symbolische Zeichen gelten lassen könnte, daß es auch in seinem Innern noch nicht zu völliger Harmonie gekommen war. Im Jahre 1779 wurde es wiederholt mit großem Beifall aufgeführt, im Jahre 1786 liest Göthe auch dieses Drama in Karlsbad einer geistreichen Gesellschaft vor und als er, von seinem Genius getrieben, von Karlsbad aus nach Italien eilt, um dort, im Lande der Schönheit, seine volle Wiedergeburt zu finden, sieht sich Herder, der die große Bedeutung dieser Reise nicht ahnte, veranlaßt, ihn besonders zu mahnen, daß er seine noch unvollendeten Arbeiten mit sich nehme und vor Allem Iphigenien noch einige Aufmerksamkeit schenke 23). Am einsamen Gestade des Gardasees zieht er die ersten Linien der neuen Bearbeitung; in Verona, Vicenza, Padua, am fleißigsten in Venedig setzt er sie fort, und seine Seele wird dieses großen Stoffes so voll, daß er sogar mitten unter der Bearbeitung schon an ein nachfolgendes Drama aus demselben Sagenkreise, an eine Iphigenia in Delphi denkt, um mit dieser die Pelopidensage abzuschließen 24). Doch das ältere Werk behauptet sein Vorrecht und im Januar des Jahres 1787 vollendet er es, vorzüglich durch Moritzens bekannte Prosodie und durch den Umgang mit diesem Gelehrten, während derselbe an einem Armbruch in Rom darniederlag, ermuntert, gelehrt und gefördert 25), in der Gestalt, in der wir es jetzt haben und sendet es nach Weimar ab als „ein Schmerzenskind, das diesen Namen in mehr als einem Sinne verdiene." Wir übergehen die Aufnahme, die das Werk theils bei den deutschen Künstlern in Rom, denen Göthe es vorlas, theils bei den Weimarischen Freunden fand: wir werden später darauf zu sprechen kommen. Wir müssen uns auch versagen, das Verhältniß der jambischen Ueberarbeitung zu dem prosaischen „Entwurfe" zu berücksichtigen. Stahr, Weber und Kurz haben, jener ausführlich, diese andeutend, von ihrem Standpunkte aus diese kritische

21) Gervinus a. a. O. 5. Bd. S. 97.

22) S. Schäfer a. a. O. 1. Thl. S. 242—43. „Den Grundzug zu diesem Seelengemälde (der Iphigenia in Tauris), die durch Resignation errungene Beruhigung eines Abkömmlings des wilden Titanengeschlechts, fand er in seinem eigenen Innern; auch er hatte dem Titanentreiben sich entwunden, auch er konnte jetzt von sich sagen: er sei „von fremden Zonen herangeschlagen und durch die Freundschaft festgebannt" (s. das Gedicht: „Ilmenau"). Zugleich sah er dies Bild sanftergebener Resignation von einer schönen weiblichen Seele zurückgespiegelt (der jungen Herzogin „in Gestalt und Wesen eines Engels"). —

23) S. Göthe's Werke. 27. Bd. Italienische Reise. (Karlsbad bis auf den Brenner) S. 26—27.

24) S. Göthe's ital. Reise. (Rom). S. 251—252. 27. Thl. d. W. —

25) S. Ebendas. S. 250. „Eben komme ich von Moritz, dessen geheilter Arm heute aufgebunden worden. Was ich diese vierzig Tage bei diesem Leidenden erfahren und gelernt, mag uns in der Folge zu Gute kommen." —

Vergleichung angestellt 26). Wir haben es lediglich mit der vollendeten Iphigenia zu thun und vor Allem darauf auszugehen, ihren Inhalt kennen zu lernen. Da derselbe auf einen Mythos des griechischen Alterthums zurückweist, so würden wir zunächst die Pflicht haben, denselben mitzutheilen, und da die dramatische Bearbeitung dieses Mythos durch Euripides unleugbar das Muster gewesen ist, nach welchem der deutsche Dichter gearbeitet hat, so würden wir sodann den Gang, den Euripides in seiner Taurischen Iphigenia nimmt, genau verfolgen müssen, um dem Zwecke, den wir zu erreichen suchen, vollständig Genüge zu leisten. Allein dieses doppelte Geschäft haben wir bereits in der zweiten Abtheilung unserer Abhandlung erledigt und uns auch in demselben Programm über den künstlerischen Werth des Euripideischen Drama's so weitläufig ausgesprochen, daß wir uns ohne weitere Vorbereitung zum Göthe'schen Drama wenden können. Bei der Darlegung seines Inhalts werden wir, unabhängig von allen denjenigen Beurtheilern, die sich denselben Arbeit unterzogen haben, zweierlei Rücksichten streng verfolgen und im Auge behalten: erstens diejenigen Seiten der dramatischen Handlung vorzüglich hervorzuheben und sichtbar zu machen, in denen der deutsche Dichter von dem griechischen Tragiker dramaturgisch abweicht, und sodann das sittlich-nationale Prinzip, das seinen Faden durch das deutsche Drama hindurchwebt, in seinen wesentlichen Einwirkungen erkennbar zu machen. Wir werden dadurch einer Menge von ästhetischen und sittlichen Bemerkungen überhoben sein, die, wie wir bei manchen Beurtheilern Göthe's finden, den Standpunkt des vergleichenden Lesers eher erschweren, als, wie es Noth thut, erleichtern.

Im ersten Auftritte des in „fünf Aufzüge" getheilten Drama's tritt Iphigenia aus dem Tempel der Taurischen Diana in den vor demselben befindlichen Hain, um ihrem von Sehnsucht nach dem Vaterlande gepreßten Herzen Luft zu machen. „So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen ein hoher Wille, dem ich mich ergebe; doch immer bin ich, wie im ersten fremd." Vergebens sucht sie am Ufer stehend mit der Seele nach dem Lande der Griechen, nach Eltern und Geschwistern; das traurige Schicksal derjenigen, die fern von den Geliebten weilen, theile auch sie, theile das Loos der Frauen, die überall, am meisten in der Fremde, elend seien. Denn auch sie werde wider ihren Willen, obgleich von einem edlen Manne, Thoas, dem Beherrscher Tauriens, als Dienerin der Göttin Diana festgehalten, der sie daheim frei dienen konnte, und, wie wohl sie den Himmlischen Dank wisse für ihre Rettung von dem Opfertode, dem sie einst verfallen war, so bitte sie doch von ihr die Rückkehr zu den Ihrigen, die Rettung von dem zweiten Tode, dem ihr Leben in Tauris zu vergleichen sei. Unter dem Einflusse dieser Stimmung tritt sie auch dem Vertrauten des Königs, Arkas, entgegen, der ihr die Annäherung des siegreichen Herrschers und seines Heeres zu Diana's Tempel verkündet. Mit Ehrfurcht vor ihr, „der heiligen Jungfrau", bedauert er, daß ihr Blick immer trübe sei, daß geheimer Gram ihr Inneres erfülle, daß düsteres Schweigen sie beherrsche. Sie weist ihn auf ihre traurige Verlassenheit, auf ihre frühzeitige Trennung von den Geliebten „durch fremden Fluch", auf die Hoffnungslosigkeit ihres Lebens hin. Arkas nennt dieses Gefühl, der Aufnahme und Behandlung gegenüber, die sie bei Thoas gefunden, ein undankbares und, als sie sich durch die Zwecklosigkeit ihres Daseins rechtfertigen will, so zeigt er ihr, wie sehr sie durch Erheiterung des königlichen Sinnes, durch Abwendung der früher üblichen Menschenopfer und dadurch, daß der Fürst allen Unterthanen um ihret-

26) Vergl. Adolf Stahr Göthe's Iphigenia auf Tauris in ihrer ersten Gestalt. Oldenb. 1839. S. 7—9. Weber, klassische Dichtungen der Deutschen. 1. Bchn. S. 110 a. ff. Kurz, Handbuch der poet. Nationallitteratur der Deutschen. 1. Abth, S. 627—674.

willen sich milder zeige und das Volk dadurch beglücke, bis jetzt gewirkt habe, so daß sie „an dem unwirthbaren Todesufer selbst dem Fremden Heil und Rückkehr bereite.“ Damit dieser Einfluß nicht aufhöre, bittet sie der ihr treu und redlich ergebene Mann, dem kinderlos gewordenen, von trüber Sorge beunruhigten König, wenn er jetzt kurz und einfach, wie er sei, um sie werbe, gefällig entgegen zu kommen, ihm sich und ihr Geheimniß zu vertrauen, durch zurückstoßende Behandlung ihn, der sie zu besitzen fest entschlossen sei, nicht mit Unmuth, sich selbst mit zu später Reue zu erfüllen. Doch beruhigt er sie, als sie die Furcht offenbart, der König möge sich ihren Besitz mit Gewalt verschaffen wollen, und deutet, indem er sich entfernt, auf andere harte Maßregeln hin, zu denen ihre Weigerung ihn bewegen könnte, aber auch darauf, daß ein gutes Wort den edlen Mann weit führen könne. Sie nimmt sich vor, dem Könige die Wahrheit freundlich zu eröffnen. Diesem Vorsatze gemäß empfängt sie den König mit frommen Wünschen für sein Glück. Er äußert sich sofort dahin, daß nur der Mensch der glücklichste sei, „dem in seinem Hause Wohl bereitet sei“, und indem er seine vereinsamte Stellung mit Mißtrauen auf seine Umgebung schildert, spricht er ohne Umschweife den Wunsch gegen sie aus, sie zum Segen für ihn und sein Volk als Braut in seine Wohnung einzuführen. Sie sucht anfangs das Anerbieten als allzugroße Gunst durch allgemeine Hindeutung auf ihre Herkunft und Lage abzuwenden und, als er ihr bisheriges Stillschweigen darüber ihr zum Vorwurf macht, indem er dasselbe als Rathlosigkeit bezeichnet, ihr Geschlecht und sich selbst als ein schuldbeladenes zu bezeichnen. Thoas weist diese letztere Angabe als unglaublich zurück, da sie ihm bis jetzt bloß Segen gebracht habe; die Göttin habe sie ihm übergeben, ihr wolle er ihr Schicksal überlassen:

„Wenn Du nach Hause Rückkehr hoffen kannst,
So sprech' ich Dich von aller Ford'rung los.“

Sei das nicht der Fall, sei ihr Stamm „vertrieben oder ausgelöscht,“ so sei sie sein. So eröffnet sie ihm denn, um durch ein einziges Wort ihn sogleich zurück zu schrecken:

„Vernimm! Ich bin aus Tantalus Geschlecht.“

Allein er forscht besonnen weiter nach dem Geschicke dieses ihres Ahnherrn, dessen Schuld sie als Uebermuth und Untreue gegen Zeus bezeichnet, der dafür mit seinem Haß das ganze Geschlecht des in den Tartarus geschleuderten Günstlings belastete. Sie verfolgt nun die Geschichte des Titanenstammes bis herab zu Agamemnon, und obgleich sie, um auf den König abschreckend einzuwirken, alle Greuel ihrer Ahnherren in ergreifender Weise schildert, so will der König doch immer nicht begreifen, wie sie selbst diesem Geschlechte entsprießen konnte. So spricht sie denn von ihrem Vater, einem Muster des vollkommenen Mannes, und erzählt seine Schicksale bis zu ihrer Opferung in Aulis:

„Ich bin es selbst, bin Iphigenia,
Des Atreus Enkel, Agamemnon's Tochter,
Der Göttin Eigenthum, die mit Dir spricht.“

Der König, unbewegt von dieser Eröffnung, wiederholt seinen Antrag. Als einer der Göttin geweihten Jungfrau, so antwortet sie, als der Tochter eines Vaters, dessen Alter sie noch erheitern könnte, sei ihr „vielleicht“ die Rückkehr nahe: wie könne sie sich wider Willen der Göttin fesseln, die sie deßwegen um ein Zeichen angefleht habe. Allein der König läßt sich in der Entschlossenheit seines Willens auf keine Gründe ein, und als sie, in süßer Sehnsucht nach den Ihrigen, ihm die Freude vormalt, die er ihr und Allen durch ihre Zurücksendung bereiten würde:

so bricht er in Vorwürfe über das bald leidenschaftliche, bald unerweichbare Wesen der Frauen aus, die sie vergebens vertheidigt; wie sie auch vergebens durch Hindeutung auf ihre vertrauensvolle Mittheilung ihn milder zu machen sucht. Je fester sie sich ihm zu entziehen sucht, desto leidenschaftlicher und bitterer wird der Fürst, bis er ihr den Entschluß zu erkennen giebt, daß, da er, theils wie durch eine liebende Tochter, theils wie durch eine still ergebene Braut bisher zauberisch gefesselt, die Opfer wider Willen seines Volkes der Göttin vergebens vorenthalten habe, sie von nun an als Priesterin Diana's und zwar sogleich an zwei Fremden, die in seine Gewalt gekommen seien, den alten Opferbrauch vollziehen solle. Mit diesem Befehle verläßt er sie. Sie aber sendet glühende Gebete zur Göttin empor, ihre Hände rein zu halten vom Blute, indem sie die fromme Ueberzeugung ausspricht, daß die Himmlischen den Menschen nicht Untergang bringen, sondern liebend nur Glück und himmlische Freude spenden wollen. —

Im zweiten Aufzuge sehen wir Orest und Pylades bereits vor uns in Ketten; sie sind die beiden Fremden, die zum ersten Male wieder den Opfertod erleiden sollen. Orestes giebt sich und den Freund verloren und findet in dem nahen Ende die Erfüllung des von Apollo ihm ertheilten, wie es früher schien, tröstlichen Ausspruches, daß er im Tempel seiner über Tauris herrschenden Schwester von dem Geleite der Erinnyen befreit werden sollte. Gern werde er also enden, wenn es einmal beschlossen sei; besser sei es, vor dem Altare zu sterben, als unter dem Netze des Meuchelmordes, wie sein Vater. Bis sich das Schicksal an ihm erfülle, bittet er die Erinnyen, ihm Ruhe zu lassen und im Lichte des Tages nicht mehr zu erscheinen. Nur seinen unschuldigen Freund Pylades betrauert er; von dem Geschicke dieses hänge seine letzte Hoffnung oder Furcht ab. Doch Pylades ist muthiger. Er sinnt auf Mittel zur Rettung, auf deren Verwirklichung er noch im letzten Momente denken würde. Den Freund mahnt er, sich von seinem Unmuthe zu erheben. Apollo habe das Wort gegeben, daß dem Orest im Heiligthume der Schwester Trost und Hilfe und Rückkehr bereitet sei; daran halte er fest. Orestes jedoch überläßt sich finsteren Gedanken; der Aufenthalt, das trübe Loos schon des zarten Knaben im Hause der verbrecherischen Mutter tritt vor seine Seele: er gedenkt Elektras Anspornung zur Rache, er spielt auf den Tag an, wo sein Vater ermordet ward. Pylades bittet ihn, schönere Erinnerungen in sich hervorzurufen, sich eine freudigere Bestimmung vorzumalen, und während Orest wünscht, dem Vater gefolgt zu sein, erinnert er ihn daran, was er ihm selbst, dem Freunde, geworden sei. Auch diesen Trost wehrt Orest von sich ab; er sei ja bestimmt, überall hin Verderben zu bringen. Diesen Vorwurf wehrt Pylades durch die Hinweisung auf sich selbst und seinen heiteren Thatentrieb ab. Das versetzt den Orest in die Zeit, wo allerdings die Freunde im Vorgefühle der Thatengröße schwelgten, und Pylades benutzt diesen Augenblick, um ihn auch daran zu erinnern, wie unrecht er thue, zu vergessen, daß die Götter schon viel durch ihn gethan. Allein gerade diese Mahnung bringt den Unglücklichen, von schwerer Reue Gequälten auf den Gedanken zurück, daß die Götter ihn nur zum Mörder bestimmt haben, der, als der Letzte vom Hause des Tantalus, schmachvoll untergehen solle. Das verneint Pylades: „Der Eltern Segen, nicht ihr Fluch erbe“; wenigstens führe sie beide der Götter Wille nach Taurien, um den Orakelspruch zu erfüllen. Sei das geschehen, dann möge er den Lohn, Befreiung von den Unterirdischen, erwarten, die jetzt schon in die Nähe des Tempels sich nicht wagten. Ihm scheint der Götter Rath ein anderer, als dem Freunde: durch eine große That solle die frühere Schuld abgebüßt werden. Dann, meint Orestes, mögen die Götter seinen Sinn erhellen. Das solle er erwarten, erwiedert ihm der Freund; er möge nur nicht selbst das Amt der Furien auf sich nehmen, sondern ihn

ruhig auf Rettung sinnen lassen. Vereint wollten sie dann zuletzt handeln. Unbeirrt von Orestes Aeußerung, daß er, wie Ulysses, handle, vielmehr gestehend, daß er dem kühnen Mann auch List und Klugheit wünsche, wenn auch Orestes, wie er sagt, den Tapfern nur als den zugleich Geraden schätzen könne, deutete er darauf hin, daß das Gerücht, ein fremdes, göttergleiches, gütiges, hochverehrtes Weib besorge, gezwungen und durch ein Unheil nach Tauris geführt, die Opfer, ihm Hoffnung auf Rettung gebe. Orest jedoch glaubt, wo er sei, da weiche jede Milde; auch vermöge ein Weib nichts gegen den wilden Sinn des Königs. Gerade das Weib, erwidert Pylades, bleibt ihrem Sinne getreu, und sicherer sei auf sie zu rechnen. Und da Iphigenia naht, so fordert er ihn auf, sich zu entfernen; er wolle, vorerst noch zurückhaltend, mit ihr sprechen. Sie erscheint und nimmt ihm, als dem zum Tode Bestimmten, die Ketten ab, während sie ihn nach seinem Vaterlande fragt, das sie eher in Griechenland, als in Scythien vermuthet, und spricht dabei voll Mitleid den Wunsch aus, daß die Götter den Tod von den beiden Gefangenen abwenden möchten. Als Pylades sie in seiner Muttersprache reden hört, zeigt er sich entzückt darüber, versichert, daß auch er ein Grieche sei, der ihrer sehr bedürfe, und wünscht, ihre Abstammung zu erfahren. Sie weist diese Forderung durch Hindeutung auf ihre durch die Göttin selbst gebeiligte Stellung ab und ermahnt ihn, ihr zu sagen, welch unseliges Geschick sie nach Tauris gebracht. Das thut er unter der Fiction, daß sie beide aus Kreta und Söhne des Adrastos seien, er Cephalus der jüngste, Orest, den er Laodamas nennt, der älteste, beide einst, nach des Vaters Rückkehr von Troja und nach seinem Tode, vereint im Kampfe um das Reich gegen den mittleren Bruder, den Orest erschlagen habe. Deßhalb werde dieser von den Furien verfolgt, und ein Orakel des Apollo habe sie nach Tauris geführt, wo er im Tempel seiner Schwester Hilfe finden sollte. Durch diese Kunde veranlaßt, folgt Iphigenia sogleich dem Drange, vom Vaterlande Näheres zu erfahren, beginnt aber vorsichtig mit der Frage, ob Troja gefallen sei. Er läßt sich nur auf die kurze Antwort ein: „Es liegt", um sogleich ihre Hilfe für sie und besonders ihre schonende Behandlung des von den Furien verfolgten Bruders anzurufen. Sie aber will ihren Drang nach Nachrichten über die Heimath befriedigt wissen, dem er jedoch zunächst nur durch Aufzählung einiger Helden, die vor Troja fielen, genügt. In liebender Sehnsucht nach dem Vater und nach Kunde über ihn forscht sie hoffend weiter. Er wundert sich, daß nicht einmal der Ruf von den vielen unerhörten Schicksalen, welche den zurückgekehrten Helden zu Theil geworden, nach Taurien gedrungen sei, und insbesondere das Gerücht von dem Greuel, der von Klytämnestra an Agamemnon vollbracht ward. Schwer hebt sich ihre Brust bei diesen Worten; doch fragt sie weiter nach dem Verlaufe dieser Greelthat. Er erzählt von den Ursachen derselben, namentlich von Iphigenia's beabsichtigtem Opfertode, von dem dadurch erregten Rachegefühl der Mutter, von ihrem Bunde mit Aegisthens und den Folgen desselben, so daß sie nicht mehr zu verweilen vermag, sondern mit der Verheißung, wiederzukommen, enteilt. Dieser Antheil der Jungfrau an den griechischen Geschicken scheint ihm eine nähere Beziehung derselben zu Agamemnon und eine hohe Abkunft zu verrathen, worauf er, von neuer Hoffnung lebhaft erregt, den besten Muth ausspricht. —

Der dritte Aufzug zeigt uns Iphigenien im Gespräche mit Orest. Indem sie auch ihm die Ketten abnimmt, klagt sie über das dadurch angedeutete Geschick, ohne jedoch alle Hoffnung auf Rettung aufgeben zu wollen, so lange sie selbst den Weiheakt, wie sie entschlossen sei, nicht vollziehe. Doch, wie ihn verweigern, wenn sie fürchten muß, daß der aufgebrachte König einer andern Jungfrau diesen Auftrag gebe? Und wie ihn erfüllen an den Landsleuten, die ihr so willkommen

sind, die sie segnen möchte schon wegen der neuen Hoffnung, mit denen sie ihr Herz gelabt. Orest fühlt sich durch diese freundlichen Worte angeregt, sie, die Himmlische, um ihre Herkunft zu befragen. Sie verspricht ihm, zu dem es sie hinzieht, diese Mittheilung, kommt jedoch wieder auf die griechischen Helden zurück, die sie einst noch jung angestaunt und vor Allen auf Agamemnon, dessen von Pylades erforschtes Geschick sie weiter fragend berührt und ihr Entsetzen über den auf Tantalus Geschlecht ruhenden Fluch ausspricht. Sie will von Orestes, dem die Rache für jenen Greuel geziemte, sie will von Elektra wissen. In seinem trüben Bewußtsein antwortet Orest nur kurz, daß sie leben. Das drängt sie, den Göttern ihren Dank dafür auszusprechen. Orest warnt sie, da sie aus irgend einer innigen Beziehung zu dem Hause Agamemnon's solchen Antheil nehme, sich der Freude hinzugeben und bereitet sie allmählich darauf vor, das Gräßliche seiner eigenen That, als wäre sie die eines dritten, zu hören, von der er gerne schweigen möchte, wenn „ihr holder Mund" seine Zunge nicht entfesselte. Lebendig, wie ein Augenzeuge, erzählt er, wie's geschah.

„Und Klytämnestra," so endet er, „fiel durch Sohnes Hand."

Da bricht sie in Klagen aus, daß die Götter sie hier nur aufbewahrt, ihre Seele, der Flamme gleich, in ewiger frommer Klarheit zu sich hinaufgezogen hätten, damit sie ihres Hauses Greuel später und tiefer fühlen sollte. Dennoch will sie von Orest hören. Er schildert in so gräßlichen Zügen seine Verfolgung durch die Furien, daß Iphigenia an die frühere Mittheilung seines vermeintlichen Bruders erinnert wird und ihm zuruft:

Unseliger, du bist in gleichem Fall!

In diesem Augenblicke vermag er, seiner Natur gemäß, nicht des Pylades Täuschung fortzuspinnen, „ihre große Seele" zu betrügen:

„Ich bin Orest!"

so ruft er, dieses schuldige Haupt sehnt sich nach der Grube. Mit den Worten: „Rette meinen Freund und dich selbst, ich will hier zum Fluche der Barbaren enden!" entfernt er sich. Unerwartet hat sich der Jungfrau die Erfüllung ihrer schönsten Wünsche genaht. Deßhalb betet sie, obgleich sie Entsetzliches vernommen, inbrünstig zu den Göttern, dankt ihnen für die nur verzögerte Gewährung ihrer Hoffnungen und fleht zu ihnen, das kaum gedachte Glück ihr nicht wieder zu entreißen. Orest ist unterdessen wieder näher gekommen, hat ihr Gebet vernommen, will aber nichts davon wissen, daß sie sich ihm zur Rettung beigselle, obgleich sie erklärt, daß ihr Schicksal fest an das seine gebunden sei. In steigender Aufregung stellt er sich als einen den Furien Verfallenen dar, hört schon ihr Gelächter, sieht sie draußen vor dem heiligen Haine gelagert, um ihn zu verfolgen. Iphigeniens freundliche, beruhigende Zusprache will er nicht hören, und, ob er gleich, als sie fragt, ob er nur Eine Schwester habe, ihr antwortet und äußert, daß ihr gutes Geschick die andere zeitig hinweggenommen habe, so wehrt er doch ihr für ihn qualvolles Fragen stürmisch ab, weil es die marternde Gluth in ihm immer wieder anfache. Sie aber will „süßes Rauchwerk in die Flamme" bringen, sie will mit ihrer Liebe die Gluth seines Busens kühlen; der reinen Schwester Segenswort soll die Götterhilfe vom Olymp rufen, wenn der Mutter Blut die Furien heraufbeschwört. Ein Ahnen, was ihm nahe stehe, ergreift ihn; die Stimme dringt ihm ins Innerste hinab; ein Schauer erfaßt ihn, und als die Jungfrau liebeathmend ruft:

Orest, ich bin es! Sieh Iphigenia!;

als sie sich in seine Arme werfen will: da stößt er die Reine von sich, dem Unwürdigen, zurück, da-

mit seine Gluth sie nicht ergreife. Sie dringt in ihn, nur ruhiger zu werden, ihre Zweifel vollends zu lösen, damit sie ihres Glückes sich erfreuen könne; unabweisbar zieht es sie zum Bruder hin. Vergebens; der Unglückliche wähnt sie bachantisch berauscht. Ihre stürmische Freude, das holde schwesterliche Entzücken, mit dem sie ihn umfaßt, stellt sich ihm als schmeichelndes Liebesbuhlen dar.

„O nehmt den Wahn ihm von dem starren Auge!"

ruft sie zu den Göttern und erzählt ihm, wie sie, die verlorene Schwester, nach Tauris gekommen sei. Daraus folgert er nun der Götter Willen, daß das ganze Haus zu Grunde gehen, daß auch noch Brudermord den alten Greuel mehren solle. Nur Elektra fehle hier noch, das schaurige Geschick mit ihnen zu theilen. So möge sie ihm denn schuldlos hinab ins dunkle Reich folgen. In ihrem mitleidsvollen Blicke sieht er der Mutter liebendes Auge, als er sie ermordete; er ladet den Geist derselben, er ladet die Furien ein, dem letzten gräßlichen Beispiele beizuwohnen. Iphigeniens Weinen verscheucht dieses Bild. O wie er sie die Schwester lieben könnte! Doch ihr Stahl ist ja für seinen Busen bestimmt; so soll sie ihn denn schwingen, dem kochenden Blute einen Ausgang geben! Ermattet sinkt er endlich zu Boden, und Iphigenia, nicht im Stande, diesen Anblick allein zu ertragen, eilt hinweg, um Pylades Hilfe zu erlangen. Unterdessen erwacht Orest aus seiner Betäubung, in die der schreckliche Kampf sich geendet hatte, und Bilder der Erquickung sind es, die ihn ins Leben zurückrufen. Aus Lethe's Fluthen sieht er sich den Becher des Vergessens gereicht; bald hofft er zu den Schatten, mit denen er im Geiste verkehrt, hinabzukommen; friedlich vereint, wie ein versammeltes Fürstenhaus, sieht er die Ahnherren seines Hauses; alle Feindschaft ist erloschen; auch er hofft, ihnen willkommen zu sein, der letzte Mann ihres Namens, der Fluchbeladene, der geerntet, was sie gesäet. Die Bilder der Beruhigung werden immer tröstlicher. Auch Agamemnon sieht er mit Klytämnestra versöhnt! so darf auch er sich nahn, darf Tantalus, den Ahnherrn, sehn! Doch sieh, die Götter haben diesen zur Qual angeschmiedet, und Wehe! ruft Orest, als er ihn schaut.

Iphigenia und Pylades unterbrechen diese Gesichte, in deren Kreis er jedoch auch sie mit hineinzieht, indem er sie als Ankömmlinge im Schattenlande betrachtet, sie auffordert, Pluto zu begrüßen. In dieser Noth fleht Iphigenia den Apoll und seine Schwester um Rettung für sich selbst und den Bruder an, daß nicht der Spätgefundene in der Finsterniß des Wahnsinns rase, daß, wenn sie beide durch einander gerettet werden sollten, der Fluch von Orest schwinde, welcher die Rettung vereitle. Pylades sucht den Freund zur Klarheit des Bewußtseins zurückzurufen, zur Benutzung des Augenblicks anzuregen und, als eine augenblickliche Erfüllung der frommen Bitten Iphigeniens, erfüllt den Unglücklichen zum ersten Male reine Freude und mit vertrauendem Blicke zu den Göttern, bittet er diese, ihm mit vollem Dank ihre Gunst in den Armen der Schwester und des Freundes genießen zu lassen.

„Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz,
Die Eumeniden ziehn zum Tartarus."

Die Erde scheint ihm, wie nach einem schweren Gewitter, einzuladen,

„Nach Lebensfreud' und großer That zu jagen."

Der immer besonnene Pylades ermuntert nunmehr, die Zeit nicht zu verlieren, erst später, wenn sie entflohen, sich der Freude hinzugeben, jetzt aber schnellen Rath und Beschluß zu fassen. —

Iphigenia eröffnet den vierten Aufzug mit einem Monologe, indem sie dankbar erkennt, wie gut es die Himmlischen mit ihr gemeint hätten, daß sie in der gegenwärtigen Noth und Verwirrung ihr in Pylades „einen ruhigen Freund" gesendet haben. Indem sie Segen von den Göttern über ihn herabfleht, ergießt sie sich in Lob über seine Eigenschaften, über seine Hilfe

in der Noth des Bruders. Er habe auch sie zu rechter Zeit von der Seligkeit des Wiederfindens zu der Nothwendigkeit der Rettung hinweggerufen. In diesem Augenblicke, erzählt sie, bereiten beide Freunde die Ausführung des Anschlags, das Schiff mit den Gefährten dazu bereit zu machen, daß sie auf ein Zeichen herbeikommen. Sie selbst, die sich leiten lassen müsse, wie ein Kind, hätten sie gelehrt, was sie dem Könige mit Klugheit antworten solle, wenn er auf die Opferung dringe. Sie fühlt aber, daß die Lüge die Brust nicht befreie, wie die Wahrheit, daß sie ängstlich mache, daß sie, ein Pfeil, von einem Gotte gewendet, den Schützen selbst treffe. So bewegen denn Sorg' auf Sorge ihre Brust: ob nicht außer dem Haine die Furien den Bruder wieder angriffen, ob die beiden Freunde nicht entdeckt würden. In dieser Besorgniß hört sie die schnell nahenden Schritte eines Boten vom Könige; nun soll sie das falsche Wort aussprechen; Angst und Betrübniß erfüllen ihre Seele. Arkas kommt, um zur Beschleunigung des Opfers aufzufordern: der König warte, das Volk harre. Sie erklärt ihr Zögern dadurch, daß der älteste der beiden Fremden von einer Blutschuld behaftet sei und seine Gegenwart die heilige Stätte entweiht habe. Daher müsse sie, ungestörten Zuges, nach dem Meere eilen, um das Bild der Göttin in geheimnißvoller Weihe mit frischer Welle zu netzen. Arkas erklärt, dem Könige Nachricht davon geben zu wollen, ohne dessen Erlaubniß sie das Werk nicht beginnen solle. Sie will das als Priesterin anfangs nicht zugeben; doch giebt sie bald seinem verständigen Rathe nach, wenn er nicht säumen wolle. Arkas verspricht, bald wieder da zu sein, und indem er bedauert, dem Könige nicht „noch eine Botschaft" bringen zu können, tadelt er sie, daß sie seinem früheren gut gemeinten Rathe nicht gefolgt sei. Sie erklärt, daß ihr das nicht möglich gewesen sei, und als er sie auf die etwaigen Folgen hinweist, sagt sie, daß sie „es in der Götter Hand gelegt." Arkas meint jedoch, daß die Götter den Menschen auf natürliche Weise retten. „Auf ihren Fingerzeig kommt Alles an", spricht Iphigenia, wird aber tief bewegt, als Arkas ihr zeigt, wie sie den wilden Sinn des Königs beschwichtigen, die Fremden retten und Milde unter den noch rohen und kräftigen, aber in dunkeln Gefühlen hin und her schwankenden Thraciern verbreiten könnte. Dennoch bleibt sie fest bei ihrem Entschlusse: Arkas Vorstellungen könnten nur Schmerzen in ihr hervorrufen, ohne den Widerwillen zu tilgen. Widerwillen, meint der Taurier, könne eine schöne Seele nicht für eine Wohlthat fühlen, die ein edler Mann ihr biete. Doch, entgegnet Iphigenia, wenn dieser statt des Dankes den persönlichen Besitz erstrebe, und veranlaßt den Arkas dadurch, in ihren Worten nur Entschuldigung ihrer Abneigung zu finden, sie aber zugleich zu mahnen, an alle Wohlthaten des Königs sich zu erinnern.

Diese Mahnungen erschüttern ihre Seele, wenden ihr das Herz im Busen auf ein Mal um. Schon fühlte sie freudig nur das Glück, den Bruder zu besitzen, der Göttin Hilfe zu erfahren, mit dem Geretteten vorwärts zu dringen: das war das einzige Gefühl, das sie beherrschte und von diesem beseelt horchte sie auf den Rath seines Freundes. Doch jetzt erinnere sie des treuen Arkas Stimme, daß sie auch Menschen verlasse. Doppelt sei ihr nun der Betrug verhaßt. Doch müsse sie ruhig bleiben und dürfe nicht schwanken und zweifeln; sie sei nun einmal aus ihrer früheren vereinsamten, aber festen Lage und Stimmung in die Wogen hineingerathen und wisse nicht, wie sie mit ihrem Wesen sich zur Welt stellen solle: „Trüb' und bang verkennest du die Welt und dich." — In diesem schwankenden Zustande findet sie Pylades, herbeigeeilt, ihr zu verkünden, daß ihr Bruder geheilt sei, daß auch außerhalb des Haines seine Genesung sich durch immer wachsenden Muth und Hoffnung, durch immer steigende Freude

über die nahe Rettung angekündigt habe. Iphigenia segnet den Freund für diese Botschaft. Er verkündet noch mehr der Freude: auch die Gefährten hätten sie gefunden; Alle harrten des Augenblicks der Abfahrt, die ein günstiger Wind zu fördern scheine. Darum solle sie eilen, ihn in den Tempel führen, ihn der Göttin Bild forttragen lassen. Als er aber zum Tempel eilt und Iphigenia ihm nicht folgt, befürchtet er ein neues Unheil und fragt sie, ob sie dem Könige das kluge Wort habe vermelden lassen. Sie bejaht das, erzählt aber schüchtern das Hinderniß, das sich der augenblicklichen Ausführung in den Weg gestellt habe. Pylades beklagt die neue Gefahr, die dadurch entstanden sei, und fragt sie, warum sie nicht „ins Priesterrecht sich weislich eingehüllt". „Als eine Hülle, antwortet sie, hab' ich's nie gebraucht: dann werde sie durch die Reinheit ihrer Seele, ruft er aus, sich' selbst und sie zu Grunde richten. Er tadelt sich, daß er sie nicht belehrt habe, wie sie auch dieser Forderung hätte ausweichen können. Sie gesteht, Tadel zu verdienen, aber anders habe sie Arkas vernünftigem und ernstem Verlangen nicht begegnen können. Doch Pylades weiß auch jetzt noch Rath. Auch jetzt solle sie auf ihrer Forderung beharren; wolle der König den fremden Mann sehen, so solle sie es ablehnen, als hätte sie Beide im Tempel bewahrt. Dadurch bekämen sie Zeit, mit dem Bilde zu entfliehen. Alle Zeichen Apolls seien ja günstig für die Erfüllung seines Auftrags: Orest sei ja schon geheilt. „Mögen günstige Winde uns hinweg und nach der Heimath führen, ruft er begeistert aus, daß das Haus neu bewohnt und belebt werde, Iphigenia Heil und Leben über seine Schwelle bringe, den Fluch entsühne und die Ihrigen mit frischen Lebensblüthen herrlich ausschmücke." Iphigenia wird selbst durch diese heiteren Bilder wieder belebt und getröstet und freut sich lobend der Zuversicht des theueren Freundes. Er will hinweg eilen, um die Freunde zu beruhigen und dann wieder zurückkommen, damit er versteckt auf ihren Wink lausche. Doch bemerkt er neue Sorge auf ihrer Stirne. Sie nennt sie zwar leichte Wolken, die vorüberziehen, kann aber nicht bergen, daß diese Sorge, die er eine betrügliche nennt, ihr als edel erscheine, da sie dadurch gewarnt werde, den König, ihren zweiten Vater, zu betrügen. Zwar will er sie dadurch beruhigen, daß er sie auf ihren Bruder, den sie retten wolle, auf die Noth, die gebiete, zurückführt, und das scheint sie zuzugeben, allein sie erklärt doch, daß ihr Herz durch diese Gründe, daß ihr unmittelbares Gefühl nicht befriedigt sei, daß nur dem unbefleckten Herzen seine That genüge. Pylades führt sie sophistisch auf das Leben hin, auf die so wunderbare Bildung des Menschengeschlechts, das so verschlungen und verknüpft sei, daß sich Keiner mit den Andern rein und unverworren halten könne. Die nächste Pflicht sei, daß der Mensch wandle und auf seinen Weg sehe, für das Recht oder Unrecht seiner Handlungen habe er in sich selbst keinen richtenden Maßstab, meint Pylades. Dieser sittlichen Ueberredungskunst des Griechenjünglings neigt sich zwar die Jungfrau zu, schrickt aber doch wieder zurück, als Pylades ihr sagt, hier gelte es allein, sie Alle zu retten, und selbst, als er ihr die Folgen ihres Zauderns vorhält, wünscht sie sich den Muth des Mannes, der jeder andern Stimme sich verschließe. Pylades hält ihr die Nothwendigkeit als einziges Gesetz vor, dem sie zu folgen habe, und entfernt sich dann, um nach seiner eiligen Rückkehr das Bild der Göttin von ihr zu erhalten. Sie bleibt zurück, beängstigt schwankend zwischen der Ueberzeugung, die Ihrigen retten zu müssen, und der Furcht, durch den Raub des Götterbildes, durch das falsche Wort die Lösung des Fluchs, der ihr Geschlecht belaste, zu vereiteln und damit alle früheren Hoffnungen wieder zu verlieren, ja sich selbst vom alten Götterhaß ergriffen zu sehen. „Rettet mich," ruft sie, ihr Götter, „und rettet euer Bild in meiner Seele!" In dieser Noth der Seele mahnt sie eine

schaurige Erinnerung an das alte Ammenlied, das sie oft gehört, das den Gesang der Parzen bei Tantalus Sturze enthielt, als sie diesen ihren unglücklichen Freund grimmig beklagten. Macht der Götter, Strafe derer, die sie nicht fürchten, besonders ihrer Günstlinge, Fortsetzung dieser Strafe auf ganze Geschlechter: ist der Inhalt des Liedes, das gerade jetzt Iphigenia's Herz furchtbar berührt. —

Voll Argwohn über die jüngsten Vorgänge besprechen sich zu Anfang des 5. Aufz. Thoas und Arkas, der nicht weiß, ob er die Gefangenen, ob er die Priesterin in Verdacht haben soll; jedenfalls fordere der Wahnsinn des Gefangenen, die vorgebliche Entweihung des Bildes zur Vorsicht auf. Thoas ist entschlossen. Die Priesterin selbst soll Auskunft geben; unterdessen werde das Ufer untersucht und alles Verdächtige aufgegriffen. Während Arkas sich entfernt, läßt der Fürst seinem Grimme theils über die undankbare Jungfrau, theils über seine frühere Milde in Worten freien Lauf. Durch Härte wäre er leicht zum Ziele gekommen; seine Güte hätte sie nur verlockt, da, wo sie nicht mehr überreden könne, List und Trug zu gebrauchen. Iphigenia's Erscheinen unterbricht ihn; sie ist gekommen, um anzugeben, warum sie das Opfer verschiebe. Sie verweist auf ihre Erklärungen gegen Arkas. Der König kann sich sofort der bitteren Aeußerung nicht enthalten, daß sie selbst bei der Ursache betheiligt sei. Die Jungfrau begegnet dieser Aeußerung mit dem Wunsche, daß er nicht selbst hätte kommen sollen, wenn er seinen harten unmenschlichen Entschluß nicht ändern wolle. Thoas nennt diese Worte „ein wildes Lied von heil'ger Lippe". Sie aber erklärt ihm, daß sie nunmehr Agamemnon's fürstliche Tochter sei, frei zu gehorchen gewöhnt, aber nicht dem rauhen Ausspruch eines Mannes. Er beruft sich auf das alte Landesgesetz, das sie aber nur für die Waffe seiner Leidenschaft erklärt; zu ihr spreche ein älteres Gebot: die Unverletzbarkeit des Gastrechts. Der König sieht in ihrer unklugen, leidenschaftlichen Sprache, die ihn, den Mächtigeren, nur reizen müsse, näheren Antheil an den Gefangenen. Iphigenia leugnet das nicht: es soll sich an ihnen ja ihre eigene frühere Gefahr wiederholen. Auf die wiederholte Mahnung, ihre Pflicht zu thun, bittet sie ihn, seine Uebermacht nicht zu mißbrauchen gegen sie, das schwache, aber freigeborne Weib. Stände ihr Bruder ihm gegenüber, so würde sein Schwert ungerechte Forderungen zurückweisen. „Ich habe nichts, als Worte," setzt sie hinzu, „und es geziemt sich

Dem edlen Mann, das Frauen-Wort zu achten."

Und als er erwiedert, daß er es mehr, als eines Bruders Schwert, geachtet habe, warnt sie ihn, sich allzusehr auf seine Macht zu verlassen; denn dem Gewaltigen stelle sich verdienter Weise die List gegenüber. Er meint, daß auf der andern Seite die Vorsicht sich gegenüber stelle. Und eine reine Seele, sagt Iphigenia, braucht sie nicht Der König findet in diesen Worten von ihr selbst das Urtheil über sich ausgesprochen. Das trifft ihr Herz; sie gesteht, welcher Kampf in ihrer Seele vor sich gehe, um ein böses Geschick, das sie angreifen wolle, gleich anfangs muthig abzutreiben, und wendet sich zu neuen Bitten, ihn zu erweichen. Darin sieht er bloß unmäßige Sorge für das Schicksal der Fremden und will deßhalb Näheres erfahren. Zögernd gesteht sie, daß es Griechen sind, und als der König seinen Verdacht andeutet, daß sie mit ihnen zu entfliehen beabsichtige, so bricht sie nach einigem Stillschweigen in Worte aus, welche anzeigen, daß sie die große That wagen wolle: durch sich die Wahrheit zu verherrlichen; eine That, deren Größe allein das Weib erstreben könne, wenn sie nicht, wie die Amazone, sich ihres angebornen Rechtes entäußernd, das Schwert ergreifen wolle, um, gefeierten Helden gleich, durch Kühnheit und Muth zu glänzen. Und nun gesteht sie das beabsichtigte Unternehmen, den beschlossenen Betrug, gesteht, daß der älteste der

Gefangenen Orestes, ihr Bruder, der andere sein Jugendfreund Pylades sei, beide vom Delphischen Apollo gesendet, Diana's, seiner Schwester Bild zu rauben, wofür er dem von den Furien Verfolgten Befreiung versprochen.

„Uns beide hab' ich nun, die Ueberbliebnen,
Von Tantal's Haus', in deine Hand gelegt:
Verdirb uns — wenn du darfst!"

Thoas, scheinbar unberührt von dieser Eröffnung, fragt sie, ob sie wähne, daß der Barbar die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit vernehme, die Atreus, der Grieche, nicht gehört habe. Jeder hört sie, ist ihre Antwort, unter jedem Himmel, dem des Lebens Quelle rein und ungehindert durch den Busen fließt, und indem sie in dem Sinnen des Fürsten das nahende Verderben erkennt, klagt sie sich an, daß sie die Geliebten zu Grunde richte und bittet ihn, sie zuerst zu tödten. Thoas läßt sich auf diese Aeußerung nicht ein, sondern erklärt sie für eine Betrogene. Das hält sie für unmöglich; denn treu und wahr seien die Gefangenen; finde der König das Gegentheil, so möge er sie, die Getäuschte, bestrafen und verbannen; außerdem aber die Geschwister entlassen. Auf Orestes ruhe ja die letzte Hoffnung seines Stammes. So möge er sie denn ziehen und das Haus entsühnen lassen, möge ihr das Versprechen, das er ihr zugesagt, königlich halten. Diese Forderung erzürnt den Fürsten noch mehr, sie aber hört nicht auf, ihn mit innigen Worten anzuflehn. Er vernimmt die Stimme, die ihn so oft besänftigt; Iphigenia dringt immer mehr in ihn; er solle die Hand zum Friedenszeichen reichen, sich nicht viel überlegen, dem Gefühle, nicht dem Zweifel folgen. Ehe des Königs Entschluß noch sicher wird, kommt Orestes bewaffnet herbeigeeilt, vom Kampfe hinweg, in welchen er und seine Gefährten mit den Tauriern begriffen sind. Ohne den König zu erblicken, fordert er die Schwester auf, mit ihm schnell zu entfliehen. Da tritt der Fürst dazwischen, nach dem Schwerte greifend: Kein Mann, ruft er, führe in seiner Gegenwart das nackte Schwert. Iphigenia wirft sich zwischen beide, den Kampf zu wehren, und mahnt den Bruder, der sie fragt, wer der Gegner sei, den König, ihren zweiten Vater, zu verehren, ihm ihr Geschick zu überlassen; sie habe kindlich fühlend Alles mitgetheilt, und ihre Seele vom Verderben gerettet. Als Orestes fragt, ob der König sie friedlich entlassen wolle, bittet sie ihn zunächst, das Schwert in die Scheide zu stecken. Er thut es. Aber jetzt kommt Pylades herbei, um den Geschwistern zu sagen, daß sie länger nicht verweilen sollten, weil ihre Streitkräfte immer weiter zurück gedrängt würden. Da erblickt er staunend in ihrer Nähe den König, dem der eben herbeigekommene Arkas die Niederlage des fremden Volkes ankündigt und es seiner Bestimmung überläßt, sie und ihr Schiff zu vernichten. Thoas befiehlt ihm, seinem Volke Ruhe zu gebieten, so lange er mit dem Gefangenen spreche. Orest nimmt diese Waffenruhe an und bittet den Freund, unterdessen den Rest der Gefährten zu sammeln und zu harren, „welch' Ende die Götter ihren Thaten zubereiten." Iphigenia will nun vor Allem bösem Zwiste vorbeugen und bittet Beide um Mäßigung. Der König will als der Aeltere seinen Zorn zurückhalten und begehrt zunächst von Orest seine Beglaubigung als Agamemnon's Sohn. Orest zeigt muthig auf des Vaters Schwert, mit dem er sich Mann gegen Mann als Sohn des Tapfern beglaubigen wolle. Fremde, erwiedert der Fürst, hätten hier nie dieses Vorrecht geübt. So möge es denn jetzt zum ersten Male zwischen dem Könige und ihm geschehen, erwiedert Orest, und nicht bloß für ihn, sondern für die Freiheit Aller, die fortan dieses Ufer betreten würden. Dem Könige gefällt dieser jugendliche Sinn des Jünglings, der Ahnherren nicht unwerth; er selbst will dem Muthigen stehen. Iphigenia tritt auch jetzt dazwischen; nicht der blutigen

Beweise bedarf es; sie selbst habe vorsichtig sich versichert, daß der Fremde Orest, ihr Bruder, sei: das dreigestirnte Mahl an seiner Hand, die Schramme an seiner Augenbraue, und mehr als das, der innere Zug, der sie für ihn gewonnen, bezeugten seine Wahrhaftigkeit. Auch wenn das wäre und wenn er selbst seinen Zorn bändigen könnte, so würde er sich doch das Götterbild nicht rauben lassen, erwiedert Thoas; daher müßten die Waffen entscheiden. „Das Bild", ruft Orest, „soll uns nicht entzweien." Ein plötzlicher Lichtstrahl ergreift seine Seele, was er nie erkannt, sieht er jetzt: nicht Diana's Bild wollte Apoll als Bedingung für die Lösung des Fluches haben, nicht das sei die Schwester, die nach Griechenland zurückkehren solle, sondern Iphigenia, die, „wie eine Heilige, ihn selbst geheilt, wie ein heiliges Bild von der Göttin in heilige Stille entrückt und hier bewahrt würde zum Segen des Hauses." Sie möge der Fürst, zum Frieden gewendet, mit ihm, seines näheren Rechts wegen, ziehen lassen, damit sie ihn einführe in die väterlichen Hallen.

„Gewalt und List, der Männer höchstes Recht,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt und reines kindliches Vertraun
Zu einem edlen Manne wird belohnt."

Auf Iphigenia's erneuerte Bitten heißt der noch immer abgewendete König sie ziehen. Allein so will sie nicht scheiden, nicht ohne Segen, nicht im Widerwillen. Ein freundliches Gastrecht walte fortan zwischen ihnen; wie einen Vater will sie ihn ehren, jeden Taurier wie einen heiligen Gast empfangen. Die Götter aber mögen dem Könige die Thaten seiner Milde lohnen; sie sagt ihm Lebewohl! und bittet nur noch um ein holdes Wort des Abschiedes, um einen freundlichen Blick, um ein Pfand der alten Freundschaft durch die Rechte. Lebt wohl! ist des bewegten Königs letztes, kurzes Wort, als sie scheiden. —

Das ist der Inhalt der Göthe'schen Iphigenia. Wir haben bereits angedeutet, daß wir uns über denselben nicht in breite aesthetische Betrachtungen verlieren werden, nicht sowohl, weil schon so Vieles über dieses Drama nach jeder Seite hin gesagt worden ist; 27) denn zuletzt gilt das Wort, mit dem Göthe seinen Aufsatz: „Shakespeare und kein Ende" (Bd. 45 der Werke S. 38) einleitet: „Es ist über Shakespeare schon so viel gesagt, daß es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu sagen übrig; und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt" — zuletzt gilt dieses Wort auch von ihm selbst und Allen, die ihn zu erkennen suchen: sondern weil dem aufmerksamen Leser durch unsere übersichtliche Darstellung der dramatischen Handlung gewiß schon Vieles deutlich darüber geworden ist, wie der deutsche Dichter sich zu seinem griechischen Vorbilde stellt und wie er sich als modernen Tragiker durch sein Drama selbst charakterisirt. Das wird noch deutlicher werden, wenn wir Einiges über die Grundrichtung der dramatischen Handlung, die in sei-

27) Indem wir lediglich die bemerkenswerthesten Einzelschriften über dieses Drama angeben, sehen wir theils von den literarhistorischen Werken, theils von solchen praktischen Werken ab, wie z. B. Kurz's Handbuch der poetischen Nationalliteratur der Deutschen (Sammlung von Musterstücken mit ästhetisch-kritischem Kommentar); wir nennen besonders: Pudor: Ueber Göthe's Iphigenia. Marienwerder. 1832; Hiecke: Entwickelung des Ganges der Handlung in Göthe's Iphigenia. (Gymnasialprogramm vom Jahre 1834.); Weber, M. E, Göthe's Iphigenia. Zum Schul- und Privatgebrauch erläutert. Bremen. 1839. (in dem Werke: Klassische Dichtungen der Deutschen.); Jahn, Otto: Ueber Göthe's Iphigenia auf Tauris. Ein Vortrag. Greifswald. 1843; Rinne: Göthe's Iphigenia auf Tauris. Festgabe zur ersten Jubelfeier des Dichters. Leipzig. 1849. Dazu erwähnen wir: Schwenk, Konrad. Göthe's Werke. Erklärungen Frankfurt a. M. S. 70—85.

ner Iphigenia herrscht, über die Komposition derselben überhaupt und über die einzelnen Charaktere insbesondere bemerkt haben, um sodann später die sittliche und künstlerische Nothwendigkeit, aus der das ganze dramatische Erzeugniß hervorgegangen ist, nachzuweisen.

In unserm bereits gedachten Programme haben wir die national-religiöse Grundlage, die der griechische Dichter seinem Drama gegeben hat, und wie er auf derselben die Beruhigung eines fluchbeladenen Lebens und damit zugleich die Vereinigung zweier lange getrennten Geschwister durch Unterwerfung unter den Willen der Götter aufbaut und entfaltet, auseinandergesetzt, und S. 24—26 gezeigt, wie Iphigenia's dramatische Persönlichkeit im Sinne des Alterthums die schwesterliche Liebe in aller ihrer Innigkeit und Fülle als Grundton ihrer Seelenstimmung und als Hauptmotiv ihrer Handlungen repräsentirt, wie des Orestes entschlossener, männlicher Griechensinn, der selbst die Mutter der Pflicht der Blutrache opfert, aus allen Seelenstörungen, welche die Verfolgung der Furien über ihn bringt, hervorschimmert, bis der erfüllte Götterwille ihn der Schwester und sich selbst wiedergiebt, wie in Pylades der kluge, besonnene und treue Freund, wenn auch in ziemlich passiver Haltung, hervortritt und Thoas als redlicher, den Göttern fromm ergebener, jedoch zu Zorn und Rache leicht geneigter Thracierfürst erscheint.

Ganz anders gestalten sich Idee und Charaktere bei dem deutschen Dichter. Die Beurtheiler des Göthe'schen Drama's sind zwar nicht ganz einig über den Hauptgedanken, durch den dasselbe seine innere und äußere Einheit erhält;28) doch ist es kaum möglich, ihn zu verkennen; denn der Dichter selbst läßt den Orest im 5. Aufzuge 6. Auftritt die Idee aussprechen, die in der Hülle der antiken Fabel sich im deutschen Drama entwickelt:

„Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt und reines kindliches Vertrauen
Zu einem edlen Manne wird belohnt."

Aus diesem Grundgedanken gestaltet nun die Kunst des Dichters das dramatische Gemälde in einzelnen Gruppenbildern, von denen eines durch das andere bedingt ist. In allen ist Iphigenia die Hauptperson, auf die alles Licht fällt, so daß der Blick des Zuschauers zuerst von ihr angezogen wird und sie zuletzt verläßt, wenn ihn das Gesetz der dramatischen Fortbewegung zur nächsten Gruppe weiter führt. Ihre Gestalt ist so angelegt, daß der Grundzug ihres frommen, milden, dabei aber hochherzigen Charakters, die unbedingte Hingabe an Wahrheit und Lauterkeit der Gesinnung in Wort

28) Weber (a. a. O. S. 64) ist der Ansicht, daß in Iphigeniens Befreiung aus dem Barbarenlande, wo sie gezwungen weilt, die Handlung bestehe; Hiecke giebt indirekt als Idee des Drama's an, daß Wahrheit und Liebe, in der Tiefe eines weiblichen Charakters zum persönlichen Dasein gekommen, über alle aus Unklarheit des Selbstbewußtseins und aus Mangel an Vertrauen auf die heilige Macht der Wahrheit und Liebe entspringende Verwirrung den glorreichsten Triumph feiert; Rinne (a. a. O. S. 34) betrachtet „als geistige Einheit des Stückes: daß Seelenadel und Seelenreinheit eine höhere Macht im Mißgeschicke sei und verleihe, als List und Tapferkeit"; Schwenk (a. a O. S. 71) nimmt als Idee des Stückes an: „das Erbarmen der Gottheit, welches einen lange offen gestandenen Abgrund des Frevels zuletzt gnädig schließt, nachdem der unwandelbaren Gerechtigkeit die unerläßliche Genüge geschehen, und zwar ihn schließt durch eine reine gottergebene schöne Seele;" Ulrici (a. a. O. S. 850) sagt: „Iphigenia soll offenbar das lebendig gewordene Ideal rein menschlicher Wirksamkeit vorstellen." — Wir stimmen mit Hillebrand (die deutsche Nationallit. Hamb. und Gotha. 1845. 2. Thl. S. 176) überein, der ebenfalls den Grundgedanken des Drama's in den von uns angeführten Worten des Orestes ausgesprochen findet. —

und That, das Grundgefühl, das sie beherrscht, eine unaufhörliche Sehnsucht nach dem Vaterlande und eine unbegrenzte Liebe zu den Ihrigen ist. Durch die eigenthümlichen Berührungen, in welche diese beiden Potenzen ihres Wesens mit einander kommen, entstehen alle Konflikte, in die sie geräth. Neben ihr zeigt sich Orest, bedeutend theils durch sein unglückliches Loos, als fluchbeladener Mörder umherzuirren, theils durch die Ebbe und Fluth seiner Seelenzustände, theils auch durch die Bewährung seines angeborenen Heldensinnes, sobald die Rachegöttinnen ihn verlassen haben. Pylades schließt sich auch im deutschen Drama fest und treu an den Jüngling an; sein Antheil aber an der Handlung ist unmittelbarer und thatkräftiger, als bei Euripides, und seine energische Handlungsweise mit griechischer List und Klugheit gepaart. Auch Thoas tritt sichtbarer und thätiger hervor; ja er ist sogar nächst Iphigenien diejenige dramatische Person, die in der innigsten Beziehung zur Entwickelung der Handlung steht. Seine Gemüthsart ist streng, sein Wille fest, sein Handeln rasch, aber sein Sinn edel, sein Wort kurz und zuverlässig. Neben ihm steht Arkas, sein Feldherr und Vertrauter, fast mit ähnlicher Sinnesart ausgestattet; die geringere Gewalt macht seinen Charakter weniger schroff, und ein schöner Zug der Anhänglichkeit zieht sich durch Alles, was er spricht und thut. 29)

Diese dramatischen Gestalten führen die Handlung so fort, daß nicht nur alle specifisch nationalen Elemente, sie seien religiöser oder sittlicher oder sonstiger Art, wie vor Allem das Verhältniß der Gottheit zu den Menschen — reale Erscheinung der Furien, unmittelbare persönliche Einwirkung der Athene, um die Entscheidung des Konflikts herbeizuführen —, wie der Grundsatz erlaubter Ueberlistung aller Nichtgriechen, wie die eigenthümliche Behandlung und Benutzung der botischen Mittheilung, entweder entfernt oder wenigstens gemildert werden, 30) sondern daß auch der sittlich-religiöse Gehalt, auf den alle im Drama hervortretenden Gesinnungen und Handlungen zurückführen, auf die Grundlage der reinen Menschlichkeit gestützt ist und sich lediglich in dem Bereiche des Seelenlebens entwickelt. Zwar bleiben die handelnden Personen immer noch Griechen und Thracier: der religiöse Glaube ihres Volkes spricht sich noch immer unverkennbar auch durch sie aus; auch sie haben ihren Antheil an den ethischen Grundzügen ihres Nationalcharakters; allein diese Seiten ihrer Individualität erscheinen nur wie Gewänder, in die sich der menschlich-edle Kern ihres Wesens hüllt; der Grundton aller ihrer Vorstellungen und Gefühle ist und bleibt die Forderung der Humanität, welche immer wieder aus den Verkümmerungen der Gegenwart und aus der Gewalt der Konflikte hervordringt und sich mit innerer Nothwendigkeit geltend macht. Wir sagen: mit innerer Nothwendigkeit; denn eine andere sittliche oder religiöse Macht konnte der Dichter von seinem Standpunkte aus in keiner Weise zum Hebel der tragischen Entwickelung machen. Oder sollte er, wie Euripides gethan hat, den Einfluß des antiken Schicksals stärker hervortreten lassen, das den Muttermörder zum Gegenstand seiner Verflechtungen macht, damit es die in seiner Person und in seiner Handlungsweise, in dem Widerstreite seiner Pflichten und seiner Rechte, hervorgetretenen sitt-

29) Diese Persönlichkeit hat der Dichter als nothwendige Mittelspersen zwischen Thoas und Iphigenia erfunden, dagegen den Boten des Euripides weggelassen, der nicht mehr nöthig ist, weil die Summe dessen, was außerhalb der Scene vorfällt, sehr verringert ist. Durch die Mittheilungen des Arkas lernen wir Charakter und Absicht des Fürsten unmittelbarer kennen, seine Anhänglichkeit an Iphigenia macht ihre Vortrefflichkeit deutlicher, sein Einfluß führt den entscheidenden Moment näher. —

30) Auch die Entfernung des Chors gehört zu diesen dramatischen Differenzen zwischen dem deutschen und griechischen Drama. Wie der Chor einigermaßen ersetzt wird, werden wir später andeuten. (S. Anmerk. 35.)

lichen Gegensätze durch unbedingte Unterwerfung unter den göttlichen Willen zu endlicher Ausgleichung brächte? Dann hätte Göthe zwar seinem Drama einen größeren tragischen Hintergrund gegeben; allein es ist nicht einzusehen, warum er dann den Euripides nicht lieber einfach übersetzt hätte, wie Schiller es mit der Aulischen Iphigenia gemacht hat, da er schwerlich eine andere Umdichtung hätte vornehmen können, als theils die Erweiterung der Handlung durch Erfindung neuer Scenen oder die Abänderung einzelner Scenen z. B. der Erkennungsscene, theils die modificirte Darstellung dieses oder jenes Charakters, wie es Racine in seiner Aulischen Iphigenia zu seinem Nachtheile versucht hat. Oder sollte er die griechischen Religionsvorstellungen in christliche Anschauungen verwandeln? Dann hätte er nicht nur den griechischen Stoff, wir wissen nicht wie? verändern, sondern sich selbst zu religiösen Gefühlen anregen müssen, die er nicht hatte. Jenes war durch sich selbst, dieses durch Göthe's Beziehung zu seinem Drama unmöglich. Eben weil der Dichter aus seinem eigensten Wesen heraus dichtete, mußte sein sittlich-religiöser Standpunkt auch im Drama derjenige sein, den er selbst inmitten des Christenthums einnahm: jene deistisch-moralische Anschauung, die eine das große All lenkende Macht, „das Herrschende", zwar als das Höchste anerkennt, auf das der Mensch emporzublicken vermag, und sich gleichsam den Rekurs auf dieselbe für jeden Augenblick vorbehält, sie jedoch ohne unmittelbare Einwirkung auf das Innere des Menschen walten läßt, in den Schicksalen der Völker und Individuen die Spuren ihrer Größe nirgends aufsucht und dafür den Menschen selbst in seiner inneren Entwickelung zum Mittelpunkt seiner sittlichen Betrachtung, zum Herrn seines Schicksals macht. Wer Göthe's Individualität in ihrer durch sein Zeitalter, durch seine Gemüthsanlagen und durch seine Lebenserfahrungen bedingte und bewirkte Fortgestaltung und allmähliche Konsolidirung aufmerksam verfolgt, wird diese Auffassung bestätigen und in seinen Schriften überall den gewissen Ausdruck derselben finden. 31) Je länger Göthe lebte, desto sicherer und konsequenter bildete er diese seine Weltanschauung aus; der subjektive Wesensinhalt des Menschen wurde für ihn immer bedeutender, er selbst sich in diesem Inhalte immer klarer, begreiflicher und gegenständlicher, so daß er eben dadurch in den Stand gesetzt wurde, alle Phasen seines menschlichen Daseins und seiner sittlichen Fortbildung in dramatische Darstellung zu verwandeln. Diesem Vermögen verdankt auch Iphigenia ihre Existenz: wie sie dieser allmählich entgegenwächst, haben wir fast genetisch dargethan und nur einen Faktor nicht berührt, der zwar weniger auf die ganze Idee des Drama's, als auf die Hauptperson derselben Einfluß äußerte, aber doch von großer Wichtigkeit für den ethischen Gehalt der ganzen dichterischen Schöpfung war. Es ist das die ungemeine Anziehungskraft, welche schöne und hohe Weiblichkeit auf das Gemüth des Dichters jeder Zeit ausübte, so daß er in derselben gewissermaßen eine Ergänzung seines zu Harmonie bestimmten und nach Universalität strebenden Wesens fand und nicht müde wurde, die Gewalt, welche dieselbe auf ihn ausübte, durch Darstellung der bedeutendsten Charakterformen, Lebensstellungen und Wirkungskreise, in denen das „ewig Weibliche" sich ihm kund that, nicht nur freudig zu bekennen, sondern auch dichterisch zu verherrlichen, und, wie Manche glauben, einen Theil seiner männlichen Natur an diese Verherrlichung hinzugeben.

31) Wir reden besonders von der Periode, aus der Iphigenia hervorgegangen ist, und wollen zugleich bemerkt haben, daß wir zwar nicht zu denjenigen gehören, die sogleich mit den Prädikaten: „irreligiös" und „unchristlich" bei der Hand sind, weil wir sorgfältig abwägen, was dem behandelten Gegenstande und was dem Dichter angehört, jedoch auch dazu uns nicht verstehen können, in der „Iphigenia" oder im „Faust" wahrhaft christliche Dichtungen zu sehen, wozu manche Bewunderer Göthe's uns zwingen wollen.

Aus allem dem, was wir bisher über das Göthe'sche Drama bemerkt haben, erklärt es sich ohne Zweifel genügend, wie der Dichter den antiken Stoff in seiner Iphigenia gerade so umgestalten mußte, wie wir ihn vor uns haben; es erklärt sich, wie der antike Begriff des Tragischen in diesem Drama sich dahin modificirt, daß die tragischen Konflikte sich nicht in gegensetzlicher Verfolgung gewisser Zwecke objektiv fortbewegen und zu objektiver Entscheidung kommen, sondern innerhalb der Charaktere vor sich gehen und psychologisch sich auflösen; es erklärt sich endlich, wie die einzelnen Charaktere anstatt handelnd und ringend durch ihr Pathos mehr oder minder zum endlichen Siege göttlicher Gesetze beizutragen, lediglich, wie Schiller (Brief an Göthe v. 22. Januar 1822) sagt, durch Gesinnungen handeln und ein individuelles sittliches Interesse mit den Waffen des Gemüths verfechten.

Durch die fast magische Einwirkung einer schönen und großen Gesinnung wird hier ein zerrüttetes Gemüth geheilt, dort das Mißtrauen in die Kraft der Wahrheit beschämt und dort die fast leidenschaftlich gesteigerte Strenge eines edlen, aber reizbaren und zu Härte geborenen Charakters in Milde und Versöhnlichkeit verwandelt, während das momentane Schwanken reiner Weiblichkeit durch Verlockung zu List und Betrug diese selbst mittelst eines bedeutenden Seelenkampfes in ihrem ursprünglichen sittlichen Adel erkräftiget und vollendet. Das ist der psychologische Proceß des Drama's, der sich in einigen wenigen dramatischen Situationen kund giebt. Dafür ist aber diese Seelentragik um so reicher an innerem Leben. 32)

Das Alterthum hat nur zwei dramatische Gestalten, mit denen Iphigenia noch verglichen werden könnte: die Sophokleische Antigone und die Aulische Iphigenia des Euripides. Mit jener tritt sie durch den Kampf für ein in der Natur des Menschen begründetes Gefühl, mit dieser durch die ideale Offenbarung des weiblichen Wesens in Beziehung, unterscheidet sich aber wesentlich von beiden dadurch, daß Antigone eine wahrhaft antik-tragische Figur ist, die in leidenschaftlicher und deßhalb über das erlaubte Maß hinausgehender Verfolgung ihres begründeten natürlichen Rechts gegen gleichberechtigte positive Gesetze handelnd ankämpft, und daß die Aulische Iphigenia kein fertiger, sondern ein werdender Charakter ist, dessen schöne patriotische Blüthen sich erst nach und nach an dem Einflusse drohender Geschicke entfalten. Die Göthe'sche Iphigenia dagegen ist eine sittlich gereifte Jungfrau, deren seelenvolle Gesinnung, deren sicheres Gefühl, deren reiner und fester Wille sich an den Situationen nicht erst bilden, sondern sich bethätigen und sich in ihrem vollen Werthe offenbaren. Zu dieser vollendeten Erscheinung hat sie der Dichter bestimmt. Weder der Aufenthalt unter dem barbarischen Volke, noch die vergebliche Nährung lebendiger Sehnsucht nach Rückkehr in die Heimath, noch die unerwarteten Ansprüche des Königs, die dieses Ziel gänzlich zu vereiteln scheinen, noch die harten Drohungen eines zurückgewiesenen Barbarenfürsten können die stille Gleichmäßigkeit ihres edlen Gemüths irgend wie alteriren. Selbst das Wiederfinden des geliebten Bruders, die plötzlich erneuerte Aussicht auf Rettung aus dem Barbarenlande, die im Hintergrunde schimmernde Hoffnung auf Entsühnung des furchtbar zerrütteten Hauses, der eindringliche Rath und Wille eines mehr als theuer gewordenen Freundes und andererseits die drohende Vernichtung aller freundlichen Aussichten der Gegenwart: alle diese gewaltigen Angriffe auf ihr Herz und auf ihren Willen können sie nur auf Augenblicke wankend machen, um sie dann desto fester in der Sicherheit ihres angeborenen Gefühls, in der Kraft ihres erworbenen Seelenadels zu zeigen. Diese Augenblicke rufen freilich für sie einen innern

32) S. Eckermann's Gespräche mit Göthe, Thl. 3. S. 137. „Das Stück", sagte Göthe, „hat seine Schwierigkeiten. Es ist reich an innerem Leben, aber arm an äußerem." —

lichen Gegensätze durch unbedingte Unterwerfung unter den göttlichen Willen zu endlicher Ausgleichung brächte? Dann hätte Göthe zwar seinem Drama einen größeren tragischen Hintergrund gegeben; allein es ist nicht einzusehen, warum er dann den Euripides nicht lieber einfach übersetzt hätte, wie Schiller es mit der Aulischen Iphigenia gemacht hat, da er schwerlich eine andere Umdichtung hätte vornehmen können, als theils die Erweiterung der Handlung durch Erfindung neuer Scenen oder die Abänderung einzelner Scenen z. B. der Erkennungsscene, theils die modificirte Darstellung dieses oder jenes Charakters, wie es Racine in seiner Aulischen Iphigenia zu seinem Nachtheile versucht hat. Oder sollte er die griechischen Religionsvorstellungen in christliche Anschauungen verwandeln? Dann hätte er nicht nur den griechischen Stoff, wir wissen nicht wie? verändern, sondern sich selbst zu religiösen Gefühlen anregen müssen, die er nicht hatte. Jenes war durch sich selbst, dieses durch Göthe's Beziehung zu seinem Drama unmöglich. Eben weil der Dichter aus seinem eigensten Wesen heraus dichtete, mußte sein sittlich-religiöser Standpunkt auch im Drama derjenige sein, den er selbst inmitten des Christenthums einnahm: jene deistisch-moralische Anschauung, die eine das große All lenkende Macht, „das Herrschende", zwar als das Höchste anerkennt, auf das der Mensch emporzublicken vermag, und sich gleichsam den Rekurs auf dieselbe für jeden Augenblick vorbehält, sie jedoch ohne unmittelbare Einwirkung auf das Innere des Menschen walten läßt, in den Schicksalen der Völker und Individuen die Spuren ihrer Größe nirgends aufsucht und dafür den Menschen selbst in seiner inneren Entwickelung zum Mittelpunkt seiner sittlichen Betrachtung, zum Herrn seines Schicksals macht. Wer Göthe's Individualität in ihrer durch sein Zeitalter, durch seine Gemüthsanlagen und durch seine Lebenserfahrungen bedingte und bewirkte Fortgestaltung und allmähliche Konsolidirung aufmerksam verfolgt, wird diese Auffassung bestätigen und in seinen Schriften überall den gewissen Ausdruck derselben finden. 31) Je länger Göthe lebte, desto sicherer und konsequenter bildete er diese seine Weltanschauung aus; der subjektive Wesensinhalt des Menschen wurde für ihn immer bedeutender, er selbst sich in diesem Inhalte immer klarer, begreiflicher und gegenständlicher, so daß er eben dadurch in den Stand gesetzt wurde, alle Phasen seines menschlichen Daseins und seiner sittlichen Fortbildung in dramatische Darstellung zu verwandeln. Diesem Vermögen verdankt auch Iphigenia ihre Existenz: wie sie dieser allmählich entgegenwächst, haben wir fast genetisch dargethan und nur einen Faktor nicht berührt, der zwar weniger auf die ganze Idee des Drama's, als auf die Hauptperson derselben Einfluß äußerte, aber doch von großer Wichtigkeit für den ethischen Gehalt der ganzen dichterischen Schöpfung war. Es ist das die ungemeine Anziehungskraft, welche schöne und hohe Weiblichkeit auf das Gemüth des Dichters jeder Zeit ausübte, so daß er in derselben gewissermaßen eine Ergänzung seines zu Harmonie bestimmten und nach Universalität strebenden Wesens fand und nicht müde wurde, die Gewalt, welche dieselbe auf ihn ausübte, durch Darstellung der bedeutendsten Charakterformen, Lebensstellungen und Wirkungskreise, in denen das „ewig Weibliche" sich ihm kund that, nicht nur freudig zu bekennen, sondern auch dichterisch zu verherrlichen, und, wie Manche glauben, einen Theil seiner männlichen Natur an diese Verherrlichung hinzugeben.

31) Wir reden besonders von der Periode, aus der Iphigenia hervorgegangen ist, und wollen zugleich bemerkt haben, daß wir zwar nicht zu denjenigen gehören, die sogleich mit den Prädikaten: „irreligiös" und „unchristlich" bei der Hand sind, weil wir sorgfältig abwägen, was dem behandelten Gegenstande und was dem Dichter angehört, jedoch auch dazu uns nicht verstehen können, in der „Iphigenia" oder im „Faust" wahrhaft christliche Dichtungen zu sehen, wozu manche Bewunderer Göthe's uns zwingen wollen.

Aus allem dem, was wir bisher über das Göthe'sche Drama bemerkt haben, erklärt es sich ohne Zweifel genügend, wie der Dichter den antiken Stoff in seiner Iphigenia gerade so umgestalten mußte, wie wir ihn vor uns haben; es erklärt sich, wie der antike Begriff des Tragischen in diesem Drama sich dahin modificirt, daß die tragischen Konflikte sich nicht in gegensetzlicher Verfolgung gewisser Zwecke objektiv fortbewegen und zu objektiver Entscheidung kommen, sondern innerhalb der Charaktere vor sich gehen und psychologisch sich auflösen; es erklärt sich endlich, wie die einzelnen Charaktere anstatt handelnd und ringend durch ihr Pathos mehr oder minder zum endlichen Siege göttlicher Gesetze beizutragen, lediglich, wie Schiller (Brief an Göthe v. 22. Januar 1822) sagt, durch Gesinnungen handeln und ein individuelles sittliches Interesse mit den Waffen des Gemüths verfechten.

Durch die fast magische Einwirkung einer schönen und großen Gesinnung wird hier ein zerrüttetes Gemüth geheilt, dort das Mißtrauen in die Kraft der Wahrheit beschämt und dort die fast leidenschaftlich gesteigerte Strenge eines edlen, aber reizbaren und zu Härte geborenen Charakters in Milde und Versöhnlichkeit verwandelt, während das momentane Schwanken reiner Weiblichkeit durch Verlockung zu List und Betrug diese selbst mittelst eines bedeutenden Seelenkampfes in ihrem ursprünglichen sittlichen Adel erkräftiget und vollendet. Das ist der psychologische Proceß des Drama's, der sich in einigen wenigen dramatischen Situationen kund giebt. Dafür ist aber diese Seelentragik um so reicher an innerem Leben. 32)

Das Alterthum hat nur zwei dramatische Gestalten, mit denen Iphigenia noch verglichen werden könnte: die Sophokleische Antigone und die Aulische Iphigenia des Euripides. Mit jener tritt sie durch den Kampf für ein in der Natur des Menschen begründetes Gefühl, mit dieser durch die ideale Offenbarung des weiblichen Wesens in Beziehung, unterscheidet sich aber wesentlich von beiden dadurch, daß Antigone eine wahrhaft antik-tragische Figur ist, die in leidenschaftlicher und deßhalb über das erlaubte Maß hinausgehender Verfolgung ihres begründeten natürlichen Rechts gegen gleichberechtigte positive Gesetze handelnd ankämpft, und daß die Aulische Iphigenia kein fertiger, sondern ein werdender Charakter ist, dessen schöne patriotische Blüthen sich erst nach und nach an dem Einflusse drohender Geschicke entfalten. Die Göthe'sche Iphigenia dagegen ist eine sittlich gereifte Jungfrau, deren seelenvolle Gesinnung, deren sicheres Gefühl, deren reiner und fester Wille sich an den Situationen nicht erst bilden, sondern sich bethätigen und sich in ihrem vollen Werthe offenbaren. Zu dieser vollendeten Erscheinung hat sie der Dichter bestimmt. Weder der Aufenthalt unter dem barbarischen Volke, noch die vergebliche Nährung lebendiger Sehnsucht nach Rückkehr in die Heimath, noch die unerwarteten Ansprüche des Königs, die dieses Ziel gänzlich zu vereiteln scheinen, noch die harten Drohungen eines zurückgewiesenen Barbarenfürsten können die stille Gleichmäßigkeit ihres edlen Gemüths irgend wie alteriren. Selbst das Wiederfinden des geliebten Bruders, die plötzlich erneuerte Aussicht auf Rettung aus dem Barbarenlande, die im Hintergrunde schimmernde Hoffnung auf Entsühnung des furchtbar zerrütteten Hauses, der eindringliche Rath und Wille eines mehr als theuer gewordenen Freundes und andererseits die drohende Vernichtung aller freundlichen Aussichten der Gegenwart: alle diese gewaltigen Angriffe auf ihr Herz und auf ihren Willen können sie nur auf Augenblicke wankend machen, um sie dann desto fester in der Sicherheit ihres angeborenen Gefühls, in der Kraft ihres erworbenen Seelenadels zu zeigen. Diese Augenblicke rufen freilich für sie einen innern

32) S. Eckermann's Gespräche mit Göthe. Thl. 3. S. 137. „Das Stück", sagte Göthe, „hat seine Schwierigkeiten. Es ist reich an innerem Leben, aber arm an äußerem." —

Kampf hervor, der stark genug ist, ihr tiefstes Leben zu erschüttern, wie der Dichter schon dadurch gezeigt hat, daß er sie, die bei der Kunde gräßlicher Ereignisse im Vaterlande, im Elternhause lautlos ihr Haupt verhüllt, in jenen Momenten in rührende Klagen ausbrechen läßt; allein der Streit des Herzens mit dem Verstande, des innern Lebens mit den Weltverhältnissen ist doch nur von kurzer Dauer und gleicht der von einem plötzlichen, aber schnell vorübergegangenen Sturmwinde aufgeregten See, deren Wogen sich bald wieder legen, um nach und nach das anmuthige Bild des heiteren Friedens zu zeigen. Die Darstellung dieses Heraunahens, Wogens und Abnehmens des inneren Sturmes ist eine Aufgabe, die der Dichter unübertrefflich gelöst hat, und darin vorzüglich besteht der außerordentliche Reiz seines Drama's. Nächst dem hat er seine Größe in dramatischen Seelengemälden kaum glänzender beurkundet, als in der stufenweisen Zunahme jener sehnsuchtsvollen Hoffnung auf das Wiedersehen der Ihrigen, von welcher Iphigenia erfüllt ist, bis zu dem Momente, wo die Geschwister sich zu erkennen geben, und wir wissen den Eindruck, den namentlich die Erkennungsscene selbst, besonders der Höhepunkt derselben, macht, nicht deutlicher zu bezeichnen, als wenn wir auf die steigende Spannung, welche dem berühmten musikalischen Momente: „Es werde Licht!" in Haydn's Schöpfung vorangeht, und auf die überwältigende Kraft dieses Moments selbst hinweisen. —

Mit diesen Bemerkungen wollen wir nur andeuten, was sich fast nach jeder Seite hin ausführen ließ: daß Göthe's Drama durch die inneren Entwickelungen in reichlichem Maße an Vortrefflichkeit und Interesse gewinnt, was es durch die oft getadelte Einfachheit der Handlung verliert. Und das gilt nicht bloß von der dramatischen Ausstattung der Hauptperson: auch an der Charakterzeichnung des Orestes und Thoas ist es leicht nachzuweisen. Gerade der Umstand, daß der Seelenkampf des von den Furien verfolgten Jünglings wie eine den Heilmitteln langsam weichende Krankheit dargestellt ist, deren Erscheinungen immer bestimmter die nahende Genesung verkünden, bis eine letzte gesteigerte Erschütterung das gestörte Gleichmaß der Kräfte durch unmittelbaren Einfluß zartester schwesterlicher Liebe wiederherstellt: gerade das giebt dem Dichter Veranlassung zu den ergreifendsten Scenen. Und was könnte das Mitgefühl bedeutender in Anspruch nehmen, als die lebensvolle Darstellung, durch welche in die starre und geschlossene Gemüthswelt eines Thoas Regungen und Bewegungen gelegt werden, die von königlicher Gleichgültigkeit hinauf bis zur männlichen Leidenschaft, von dieser zur Härte, von der Härte zu allmählicher Erweichung und Milde führen und ergreifende Wechselzustände dieses individuellen Charakters zu Tage fördern? Das sagen wir vorzüglich gegen diejenigen Kunstrichter, die behaupten, Göthe's Stücke und ganz besonders seine Iphigenia ließen selbst den Zuschauer kalt und fänden und fesselten deßhalb kein Publikum. Allerdings, wenn theils das Publikum kein verhältnißmäßig gebildetes ist, theils die darstellenden Künstler ihrer Rolle nicht gewachsen sind. Göthe selbst hat sich hierüber an manchen Stellen in einer Weise ausgesprochen, daß wir sein billiges und ruhiges Urtheil über sich selbst und seine Schöpfungen auch hierin wieder bewundern müssen. 33) Wir sind aber der Meinung, daß, wenn vor Allem die Rolle der Iphigenia von Künstlerinnen dargestellt wird, wie zu ihrer Zeit eine Schröder, eine Unzelmann, eine Crelinger gewesen sind, das Göthe'sche Drama stets dieselben Triumphe feiern wird, die es nicht nur im Jahre 1802, sondern auch noch ein Vierteljahrhundert später auf einer der größten Bühnen Deutschlands

33) Besonders bei Eckermann. Thl. 3. S. 137—141. „Wenn bei einem Stücke, wie meine Iphigenia, die Schauspieler in ihren Rollen nicht durchaus fest sind, so ist es besser, die Aufführung zu unterlassen. Denn das Stück kann bloß Erfolg haben, wenn Alles sicher, rasch und lebendig geht." —

gefeiert hat. Niemals wird man über den theatralischen Werth einer dramatischen Dichtung richtig urtheilen können, wenn die Bedingungen nicht erfüllt sind, von deren Verwirklichung das Geschick jedes wahren dramatischen Kunstwerks abhängig ist: der entsprechende Bildungszustand des schauenden Publikums und die Kunsthöhe der darstellenden Schauspieler. 34)

Jedenfalls verdient die Komposition des Göthe'schen Drama's den Tadel nicht, der sich von sehr achtbaren Seiten gegen sie erhoben hat. Daß ein Dichter, wie Göthe ist, der in das Motiviren der Handlung die größte Kunst des Dramatikers setzt, ein solches „Schmerzenskind", wie seine Iphigenia war, auch von dieser Seite der möglichsten Vollkommenheit genähert habe, läßt sich wohl voraussetzen. Um so aufmerksamer müssen wir auf die Vorwürfe sein, die gegen einzelne Entwickelungsmomente der dramatischen Handlung ausgesprochen worden sind, und können nicht umhin, in der Kürze auf dieselben einzugehen und zu untersuchen, ob denn der deutsche Dichter in der That in manchen Theilen der dramatischen Oekonomie theils hinter dem griechischen Vorbilde zurückgeblieben ist, theils überhaupt sich bedeutende Verstöße gegen die Gesetze derselben hat zu Schulden kommen lassen. Indem wir dem Gange des Stückes folgen, wollen wir zunächst den Monolog, mit dem es beginnt, ins Auge fassen. Man tadelt an diesem, daß Iphigenia durch keine äußere Veranlassung, wie bei Euripides, geleitet, aus dem Tempel in den Hain heraustrete und von sich und ihrem Schicksale spreche. Daß dieser Tadel unbegründet ist, läßt sich durch die einfache Hindeutung auf die Worte: „Und an dem Ufer steh' ich lange Tage, das Land der Griechen mit der Seele suchend" darthun. Wer diese Worte nicht versteht und auf den Augenblick anzuwenden weiß, in welchem Iphigenia sie ausspricht, den wird auch eine weitere Auseinandersetzung dieses Punktes nicht befriedigen. Man hat ferner bemerkt, daß Pylades ohne Noth Iphigenien in seiner Aussage über sich und Orest täusche. Gottfr. Hermann (**Eurip. Iphig. Taur. Lips. 1833. Praef. p. 24.**) ist der Ansicht, daß man nicht einsehe, wie diese Täuschung nothwendig sei und warum, wenn sie einmal Statt finden soll, an die Stelle des wahren Sachverhaltes ein ähnlicher gesetzt werde. Darauf läßt sich erwidern, daß diese Erfindung nicht nur ein wohlbegründetes retardirendes Moment ist, durch das die Erkennungsscene hinausgeschoben wird, sondern daß auch die Beibehaltung eines Verbrechens wegen des Götterspruches

34) Die Urtheile über den Totalwerth und Totaleffekt der Iphigenia sind äußerst verschieden. Während z. B. Herder behauptet, daß Göthe in dieser Tragödie den Euripides überwunden habe, wie Sophokles diesen, worin ihm Schöne (Ausgewählte Trag. des Euripides. Erklärt. Leipzig 1851. Einleitung zur Iphigenia in Tauris. S. 125) beipflichtet; Jenisch (Geist und Charakter des **XVIII.** Jahrh. Thl. **III.** S. 395) der Ansicht ist, daß Sophokles selbst sich nicht schämen würde, sie geschrieben zu haben: sagt Gruppe, („Ariadne" S. 406) es sei „getriebene Arbeit, nicht gegessen", und Ludwig (Einleitung zu seiner Uebersetzung der Eurip. Iphigenia. Stuttg 1837. S. 349) stimmt ihm bei. Schiller aber, der manches an dem Stücke für die Bühne anders haben möchte, äußert doch (Brief vom 22. Januar 1802), daß ihn Iphigenia, da er sie jetzt wieder gelesen, tief gerührt habe, und setzt hinzu, daß das Stück die Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen werde. Daß schon die Künstler in Rom das Drama nicht mit der erwarteten Wärme aufnahmen, hatte seinen Grund darin, daß „diese jungen Männer etwas Berlichingisches erwarteten" (S. Göthe's Brief aus Rom. 27. Bd. der Werke S. 255), und daß man in Weimar die umgestaltete Iphigenia nicht so dankbar begrüßte, als Göthe gehofft hatte, erklärt er selbst durch den Einfluß der gänzlich veränderten Form des Stückes. (S. Brief aus Caserta. 28. Bd. d. W. S. 55.) Diese Verschiedenheit in den Ansichten über Göthe's Drama hat sich bis zur Benennung desselben erstreckt. Die Einen wollen es lediglich „ein Schauspiel" genannt wissen, wie Göthe es selbst betitelt hat; Andere dringen, und zwar mit Recht, auf den Namen: „Tragödie". (S. Hettner, Ueber das moderne Drama. S. 81.) — Göthe hat es später als „lyrische Tragödie" bezeichnet. (S. Brief Göthe's an Schiller v. 16. Dez 1800.). —

erforderlich scheint, durch die Milderung dieses Verbrechens aber die wünschenswerthe Theilnahme der Priesterin, „des göttergleichen Weibes, das ein reines Herz den Göttern darbringt", sicherer erreicht wird, überdieß nicht bloß der griechische Charakter an und für sich, sondern auch der besondere des Pylades dadurch besser und schärfer gezeichnet wird: lauter Gründe, die den Dichter vollkommen rechtfertigen. Derselbe Gelehrte schließt an diese Bemerkung eine Mißbilligung der Scene an, in der Orest, die Täuschung seines Freundes zerstörend, gesteht, daß er selbst Orest sei. Hermann geht bei diesem Tadel von der Voraussetzung aus, daß Göthe jene Erfindung des Pylades bloß deßhalb angewendet habe, damit in der Scene, von der wir jetzt sprechen, Iphigenia auf Grund jener Aussage in Orestes dringen könne, ihr zu sagen, wer er sei. (A. a. O. S. 25.) Allein diese Voraussetzung ist, wie wir bereits sahen, unbegründet. Iphigenia's Forschen ist durch das natürliche Verlangen herbeigeführt, Weiteres und Genaueres über ihre Familie, als sie von Pylades gehört hatte, jetzt, wo sie sich wieder stark genug dazu fühlt, aus Orest's Munde zu erfahren; die Lebendigkeit, mit der Orestes den Muttermord und die Strafe des Mörders schildert, erinnert sie von selbst an die Aussage des Pylades; daher ruft sie:

„Unseliger, du bist in gleichem Fall!"

und daran reiht sich in natürlicher Folge die Erwähnung dessen, was ihr Pylades mitgetheilt hatte. Dadurch rückt der Augenblick der Erkennung nicht nur näher, sondern es dient die Darlegung der Wahrheit auch dazu, die edle Seele des Orestes in vollem Lichte der Sittlichkeit zu zeigen. Begründeter scheint der Vorwurf, daß nach der Entdeckung, der Gefangene sei ihr Bruder, Iphigenia ihre dankbaren Gefühle zu ruhig ausspreche; denn, daß sie etwa deßhalb, weil Pylades sie gebeten hatte, seinen unglücklichen Freund zu schonen, ihre Freude zügele, sei darum nicht anzunehmen, weil sie kurz darauf den Unglücklichen durch die plötzliche Mittheilung überrasche, daß sie seine Schwester sei. Durch jene Ruhe gebe aber der gewaltige Eindruck verloren, den die Erkennungsscene bei Euripides mache. Ueber die Erkennungsscene haben wir uns bereits ausgesprochen. Die gerügte ruhige Empfindung aber, mit der sich Iphigenia dankend zu den Göttern wendet, ist nichts weniger, als unmotivirt. Der Grund liegt offenbar in Iphigenia's frommem Gemüthe, das sich zuerst den Göttern und dann der Freude zukehrt. Beides geschieht in inniger und tiefer Weise und erklärt sich auch durch die in ihr lebende Hoffnung, daß dieselben Götter, die ihre kühnsten Erwartungen erfüllt hatten, sie nun auch mit dem Bruder retten würden. Die Scenen, in denen Orest's Wahnsinn ausbricht, und die Auftritte, in welchen Arkas gegen den König seinen Verdacht wegen der Gefangenen äußert, sodann Thoas seinem Unmuthe über Iphigenia in einem Monologe Luft macht, hält Hermann theils für zu wenig einflußreich auf die dramatische Bewegung, theils für unnöthig. Allein die erste der angegriffenen Scenen (3. Aufz. 2. Auftr.) ist in der That ein bedeutender Fortschritt der Handlung; denn sie zeigt die nach und nach heilende Kraft des weiblichen Gemüth's auf Orestes Seele und das allmähliche Zurückweichen der Furien; die folgende stellt den Erfolg der Heilung in einer schönen Vision dar. Daß aber Arkas (5. Aufzug 1. Auftritt) den König zur Vorsicht auffordert und sein Herz mit starkem Verdachte gegen Iphigenia erfüllt, mußte einerseits die getroffenen Maßregeln motiviren und Iphigeniens und ihrer Freunde Lage gefährlicher machen, dadurch aber den Leser und Zuschauer mit größerer Spannung erfüllen, andererseits dazu dienen, den Zorn des Königs so sehr zu steigern, daß seine harten Angriffe auf Iphigeniens Gemüth im 3. Auftr. des 5. Aufz. begreiflich werden. Die versöhnende Gewalt, welche die Jungfrau allenthalben äußert, hätte der Dichter nicht deutlicher darthun können, als daß er den Königs Grimm in dem gesteigerten Grade darstellt, der sich in jenem

Monologe zu erkennen giebt. 35) Wir übergehen einige andere, minder wichtige Aussetzungen 36) und bemerken nur noch zu dem Tadel, der über das kurze „Lebe wohl!" des Thoas ausgesprochen wird, daß sicherlich derjenige, der diesen Scheidegruß von einem wahren Künstler ausgesprochen hört, sich daran erinnern wird, daß nichts schöner und bündiger den männlichen Schmerz des wortkargen Scythen bezeichnen könnte, als dieses karge Wort der Resignation, wie wenig griechisch auch seine Anwendung sein mag. —

Man hat den Umstand nicht unbedeutend gefunden, daß Göthe in einem Briefe aus Bologna (S. Ital. Reise, 27. Bd. d. Werke S. 169.) mittheilt, er habe daselbst das Bild einer „heiligen Agathe" gesehen und sich ihre Gestalt gemerkt; ihr werde er im Geiste seine Iphigenia vorlesen und seine Heldin nichts sagen lassen, was jene Heilige nicht aussprechen möchte; man hat ferner die ideale Schönheit, von der selbst die Diktion und der Ausdruck des Göthe'schen Drama's zart umflossen ist, mit dem Anschauen der plastischen Kunstwerke in Italien in unmittelbare Verbindung gebracht: und gewiß hat jeder dieser Umstände und mancher andere dazu beigetragen, den Dichter theils für seine idealen Gestalten noch mehr zu begeistern, theils das ungemeine Maß von Schönheitssinn, das in ihm lebte, zu leichterer und anmuthigerer Verkörperung der Gedanken und Gefühle zu befähigen. Allein wie die Hauptquelle seiner großartigen Dichtungen, wie wir gesehen haben, in ihm selbst, in seiner sittlichen Entwickelung, in der zunehmenden Befestigung seiner Lebensanschauungen, in der zu ihrem Höhepunkte hingereiften künstlerischen Kraft und Sicherheit lag, so floß aus dieser Quelle auch der außerordentliche Reiz der sprachlichen Darstellung, die krystallhelle Klarheit des Ausdrucks, der zarte sinnliche Duft, von dem das Drama durchweht ist, und höchst bemerkenswerth ist es, daß mit der Iphigenia nicht bloß die Anwendung des von Brawe und Lessing bereits eingeführten fünffüßigen Jambus für alle Folgezeit sich festsetzt, sondern auch, daß wie der vortrefflichste Beurtheiler der Göthe'schen Dichtungen im **Globe** sagt, der Dichter im Fortwirken seiner dramatischen Thätigkeit von der Iphigenia an bis zur „Natürlichen Tochter" sich zuletzt mehr in der Vollkommenheit der Form, als in dem Reichthum einer lebendigen Darstellung gefiel. „Und genau genommen ist die Form im Götz von Berlichingen noch nicht entwickelt; sie herrscht schon in Iphigenia und in der Natürlichen Tochter ist sie Alles." Ist diese Ansicht wahr — und Göthe selbst lobt den Urheber dieser Beurtheilung als einen sehr einsichtsvollen Kenner seiner dichterischen Persönlichkeit, 37) — so stellt Iphigenia gerade den Mittelpunkt und die Blüthezeit der Göthe'schen Kunstthätigkeit und seine vollkommenste Beziehung zum griechischen Alterthume dar. Diese besteht in der harmonischen Vermählung des antiken Stoffes mit moderner Weltanschauung durch das Mittel einer vollendet schönen Form, und es fragt sich nun, ob es eine andere Beziehung des mo-

---

35) Ueberdies ersetzen offenbar die Monologe im Stücke, wie das Lied der Parzen, den lyrischen Theil des antiken Drama's und machen eine höchst vortheilhafte Wirkung. — Die Erzählung von den Thyestischen Greueln und den Monolog des Orestes (die Vision) nennt Schiller „eine aufgelöste Dissonanz." —

36) Dahin rechnen wir auch Schiller's Wort: „Ohne Furien kein Orest", das Eckermann (Gespräche Thl. 3. S. 139) recht treffend zurückweist. — Vergl. Zelter's Briefwechsel mit Göthe. Ty. IV. S. 11: „Ich sage: ohne Orest keine Furien. Das ist dein, mein Orest."

37) S. Göthe's Werke. Bd. 46. S. 100—120. Vergl. Eckermann's Gespräche mit Göthe. 3. Bd. S. 159, wo J. J. Ampère von Göthe als Verfasser genannt und charakterisirt wird. „Er hat den abwechselnden Gang meiner irdischen Laufbahn und meiner Seelenzustände im Tiefsten studirt und sogar die Fähigkeit gehabt, das zu sehen, was ich nicht ausgesprochen, und was, so zu sagen, nur zwischen den Zeilen zu lesen war." —

dernen Tragikers zum Alterthume giebt, oder ob diese die allein mögliche und richtige sei, und ob überhaupt die Nachahmung der alten tragischen Kunstwerke gerechtfertigt werden könne. —

Darüber, daß ein Sophokles und Euripides von dem neueren Tragiker nachgeahmt werden dürfe, haben wir uns bereits bei der Beurtheilung der Racine'schen Iphigenia ausgesprochen und im Allgemeinen die Bedingungen angegeben, unter denen diese Nachahmung Statt finden könne. (Neujahrsprogramm vom J. 1853. S. 25.) Seinen dramatischen Stoff darf der heutige Dichter aus jeder Zeit, auch aus der ältesten, und von jedem Volke, auch von dem fernstehenden, entnehmen; aber er muß Forderungen erfüllen, deren jede, besonders für den Dramatiker, gleich wichtig und unerläßlich ist: er muß das nationale Element als Nebensache, das allgemein Menschliche und ewig Wahre als Hauptsache behandeln; das tiefere moderne Bewußtsein muß in der umgestalteten Dichtung seine volle Rechnung finden, und des Dichters eigene Seele muß in die Dichtung selbst mit individueller Freiheit und lebendiger Selbstständigkeit ausströmen. 38) Durch die Erfüllung der ersten Forderung bringt er den Inhalt seiner Dichtung seiner Zeit und Gegenwart nahe, die Befriedigung der zweiten gewährleistet dem Kunstwerke seinen Einfluß auf die Gemüther der Zeitgenossen, die dritte Forderung will deßhalb und zwar vollständig zufrieden gestellt sein, damit die Schöpfung eine wahrhaft dichterische werde. 39) So haben Shakespeare und Calderon gedichtet, so hat Göthe seine Iphigenia geschaffen, und wenn er in dem Aufsatze „Weimarisches Theater" Februar 1802. (45. Bd. d. W. S. 11.), in welchem er Schlegel's Nachahmung des Euripideischen „Ion" und deren Erscheinung auf dem Theater bespricht, den Wunsch äußert, es sollte Jemand an diesem Beispiele wieder klar machen, „inwiefern wir den Alten nachfolgen können und sollen": so hatte er bereits, nicht auf dem Wege der Kunstkritik, sondern durch eine bewunderungswürdige That der Nachahmung selbst die Frage entschieden und dargethan, daß der antike Stoff, gleichviel, ob er von einem der alten Tragiker herrühre oder nicht, aus dem Alterthume zwar die mythologische oder historische Grundlage beibehalten dürfe, aber aufs Neue beseelt und belebt werden müsse. Es bedurfte zur Beantwortung jener Frage nicht, wie Göthe meinte, einer vorausgehenden allgemeinen Auseinandersetzung über das Antike und Moderne 40): er selbst hatte dieses Verhältniß ebenfalls bereits faktisch klar gemacht und in dem gegensätzlichen Verhältniß, das seine Iphigenia zur Euripideischen einnimmt, auf die objektivste Weise *erstens* die Unmöglichkeit gezeigt, die Idee der sittlichen Weltordnung, wie sie in dem Begriffe des antiken Schicksals und in dem Verhältniß des Einzelwesens zu diesem erscheint, mit dem christlichen oder auf der Basis des Christenthums ruhenden humanen Bewußtsein dramatisch zu verschmelzen 41), *sodann* den Ansprüchen, die bei den neueren Völkern das Individuum mit seiner innern Welt zu machen sich berechtigt glaubt, ihre nothwendige Anerkennung verschafft, *ferner* den bedeutenden Gegensatz erkennen lassen, der zwischen dem antiken Handeln und der modernen Gesinnung, zwischen dem sittlichen Zwecke und dem subjektiven Interesse, zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen herrscht,

38) Das ist nicht bloß im Drama der Fall, sondern in jeder anderen Dichtungsart mehr oder minder, und nicht bloß bei einem antiken Stoffe, sondern auch bei anderen, z. B. bei orientalischen. Man denke an Göthe's „Westöstlichen Divan." —

39) S. Hegel's vortreffliche Worte über diesen Gegenstand. Aesthetik. Bd. 1. S. 344—351.

40) Später ist Göthe von dieser Ansicht so sehr zurückgekommen, daß er bei Eckermann a. a. O. Thl. 3. S. 257 sagt: „Was will all' der Lärm über klassisch und romantisch? Es kommt darauf an, daß ein Werk durch und durch tüchtig sei und es wird auch klassisch sein." —

41) Wir bemerken das mit besonderer Bezugnahme auf die Literatur der sogenannten Schicksalstragödie von Z. Werner's „24. Februar" an bis herab zu Hebbel's „Erbförster."

endlich den großen Unterschied des tragischen Ausganges dargethan: bei den Alten durch den Sieg des göttlichen Willens mittelst Vernichtung des menschlichen Eigenwillens, bei den Neuern durch den im Gemüthe der Menschen vor sich gehenden sittlichen Läuterungsprozeß, der auch bei dem Untergange des Individuums durch eine äußere Macht selten fehlt. Ob der große Dichter es vermocht habe, diese Grenzlinien so scharf und fest zu beachten, daß nicht hier und da ein Zuviel oder Zuwenig sich bemerkbar mache, ob das reflektirte Griechenthum des Drama's vollständig in der modernen Idee reiner Humanität aufgehe, ob die freie Bewegung dieser Idee durch kein antikes Element gestört und beeinträchtigt werde, 42) wollen wir um so weniger von Neuem untersuchen, da es sich von selbst aus der angestellten vergleichenden Erörterung ergiebt. Das aber können wir wohl mit Recht behaupten, was selbst Gruppe (S. oben S. 29. Anmerkg. 34.) in seiner „Ariadne" anerkennt, daß Göthe an der Iphigenia gethan habe, was ein wahrer Dichter nur immer thun konnte, und fast überflüssig scheint es nach dem, was wir bereits bemerkt haben, Solger's Ansicht, (Nachgel. Schriften 1. Bd. S. 125. und 2. Bd. S. 615.), daß Iphigenia ihrem innersten Wesen nach modern sei, beistimmend zu erwähnen.

So bleibt also das Göthe'sche Drama für uns ein Muster, das kein derartiger Versuch überbieten zu wollen wagen wird; es ist zugleich das Wahrzeichen, an welchem der fortdauernde Einfluß der alten dramatischen Kunstgesetze und Kunstwerke auf die deutsche Tragik erkannt wird: es zeigt, daß diese Einwirkung über die Einfachheit der Komposition, über die Beschränkung der Personen, über die Ruhe und Regelmäßigkeit der dramatischen Bewegung und über die ideale Gestaltung der Form nicht hinausgehen kann; es ist ein Beweis, daß für alle Zeiten die griechischen Tragödien ein künstlerisches Regulativ für den schaffenden Dichter selbst abgeben.

Unsere neuere und neueste dramatische Literatur beweist besonders, daß dieses Regulativ überaus nothwendig ist, wenn sich selbst unsere besseren Tragiker auf einen natürlicheren, kunstgerechteren und wirksameren Standpunkt erheben wollen. Große Tragiker giebt es freilich in der Geschichte der Kunst eben so wenige, wie große Männer in der Geschichte der Staaten: ein Sophokles, Shakespeare und Calderon erscheinen nur in außerordentlichen Zeiten 43) und wenn die Natur sich in einem Individuum auf ungewöhnliche Weise mit der Kunst verschwistert, so daß der Strom der natürlichen Begeisterung in vollendeten Formen dahinfließt, und schon Corneille und Racine haben durch ihr Beispiel gezeigt, daß auch begabtere Geister, wenn ihnen mächtige Verhältnisse fehlen oder sogar kleinliche Interessen Gewalt über sie erhalten, dem Genius der Kunst erheblichen Abbruch thun. Ein großer Theil unserer Tragiker aber wagt es sogar, ohne volle dichterische Berechtigung und in charakterlosen und erschöpften Zeiten, zum Theil auch in individueller Haltungslosigkeit tragische Schöpfungen zu erzeugen und mit ihnen auf das deutsche Publikum wirken zu wollen. Wer diese neusten Tragödien selbst kennen gelernt, wer die Vorreden und Bekenntnisse der besten unter ihren Verfassern gelesen,

42) Uns scheint einer der schwierigsten Punkte im Göthe'schen Drama der Ausspruch des Orakels und die Art und Weise seiner Erfüllung zu sein. Schon Euripides läßt zwischen dem auf das Bild der Artemis gerichteten Befehl Apollo's und dessen späterer Anwendung auf Iphigenia Manches zu denken übrig. Allein bei ihm wird doch das Bild der Göttin durch Athene's Vermittelung glücklich fortgeschafft und Apollo's Wille erfüllt. Bei Göthe durfte das nicht geschehen; bei ihm liegt alles Gewicht der Entscheidung auf Iphigenia's Rettung. Die Zweideutigkeit des Delphischen Ausspruches und die verschiedene Deutung desselben hat Göthe vortrefflich dargestellt und die Lösung überraschend eintreten lassen.

43) S. Eckermann's Gespräche mit Göthe. 3. Thl. S. 36. „Wer übrigens nicht glauben will, daß Vieles von der Größe Shakespeare's seiner großen kräftigen Zeit angehört, der stelle sich nur die Frage, ob er denn eine solche Staunen erregende Erscheinung in dem heutigen England von 1824 für möglich halte." Vergl. Hettner, Ueber das moderne Drama. S. 10. —

wer die Urtheile tüchtiger Kunstrichter oder unparteiischer Literarhistoriker der jüngsten Zeit mit einander verglichen hat: der muß über die unbegreiflichen Verirrungen erschrecken, die sich auf einem Gebiete kund thun, das vor allen anderen dazu bestimmt ist, auf die Nationen bildend, belehrend und erhebend einzuwirken. 44) Und diese Verirrungen werden sich forterben, so lange unsere Zeit nicht zu dem einfachen und nothwendigen Bewußtsein kommt, daß nur derjenige, „der in die Zeiten strebt und schaut, werth ist, zu dichten und zu trachten", daß großartige dramatische Produkte nur der liefern kann, der mit einer besonderen Gabe für künstlerische Komposition volle sittliche Kraft und Begeisterung, eine wahrhaft dichterische Anschauung der Weltverhältnisse und vor allem einen hohen und edlen Sinn verknüpft. Einem Dichter mit solcher Ausstattung aber weisen wir, auch Angesichts der vortrefflichen Schöpfung eines Göthe, auf keinem Fall das Gebiet antiker Mythen zum Schauplatz seiner dramatischen Wirksamkeit an, sondern machen es ihm zur Pflicht, den in jeder Hinsicht näher liegenden alten deutschen Sagenkreis und vorzüglich das unermeßliche Feld der Nationalgeschichte aufzusuchen 45) und auf demselben da einzuschlagen, wo ihm sein Dichterblick, mächtiger und sicherer, als jede Wünschelruthe, das edle Metall zeigt, das seine Kunst und seine Begeisterung und jene edle Geistesarbeit, an der es gerade die größten Tragiker aller Zeiten niemals haben fehlen lassen, reich und anziehend gestalten soll. Er braucht dann nicht ängstlich zu fragen, ob es in seinem Rechte liege, künstlerisch zu verändern und umzugestalten oder nicht: 46) je mächtiger sein Seherblick ist, je schärfer er, wie Schiller sagt, der Dinge geheimste Saat behorcht, desto schneller wird er in den geschichtlichen Ereignissen jene ewigen Gesetze und Wahrheiten, jene tragischen Verknüpfungen der Begebenheiten und Persönlichkeiten wahrnehmen, die allein der dramatischen Darstellung werth sind und in denen der Weltgeist selber zum Dichter wird. —

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß man heut zu Tage auch auf dem Felde der Plastik die Forderung aufstellt, daß die Komposition historische Ideen monumental entwickele, so daß die Geschichte den Mythos, der historische Held den sagenhaften ersetze. 47) Warum soll die Poesie nicht zuvörderst einen gleichen Weg einschlagen? Warum soll dadurch die tragische Kunst nicht ein Gemeingut des gesammten Publikums werden, wie sie es zu den Zeiten der griechischen Tragiker gewesen ist? Wir

44) S. z. B. Prutz dramat. Werke. 1. Thl. Einleitung. Gutzkow's Vorrede zum 6. Thl. seiner dramat. Werke. Hettner: „Das moderne Drama." S. 12 ff. S. 43—44. Julian Schmidt: Geschichte der deutschen Nationalliteratur im XIX. Jahrh. Leipz. 1853. 2. Bd. S. 198 u. ff. S. 268 u. ff. Bei diesem traurigen Zustande der heutigen Dramatik und besonders auch der Tragik kann man es einem so ernsten und überall nur auf das Wesen gehenden und dringenden Kritiker, wie Gervinus ist, nicht verdenken, wenn er den Rath giebt, das Feld der Poesie eine Zeit lang ganz unangebaut zu lassen, damit sich die erschöpften Kräfte wieder sammeln. Allein was hälfe das zur Hervorbringung wahrer Dichter, namentlich großer Tragiker? — Vergl. auch über die Trostlosigkeit unserer Dramatik: Schack, Geschichte der dramat. Literatur in Spanien. Vorrede zum 1. Th. S. XVII—XXI.

45) S. Schlegel's dramaturgische Vorlesungen. Nachgel. Schriften. Thl. 2. S. 570. Ulrici a. a. O. S. 814. Ob der dramatische Dichter vorzugsweise auf die neuere Geschichte hinzuweisen ist, wie Immermann in seinen Memorabilien, Thl 2. S. 30 u. ff. meint, möchte sehr zu bezweifeln sein. —

46) Wir deuten mit diesen Worten auf den Streit hin, der sich über die Frage: „Ob der Dramatiker die Geschichte autonomisch verändern dürfe" erhoben hat. Die Frage erledigt sich durch eine tiefere Auffassung der dichterischen Aufgabe gegenüber der Geschichte von selbst. S. übrigens ein gutes Wort hierüber in Ulrici's Vorrede zu „Shakespeare's dramatischer Kunst." 1. Abth. S. VII—VIII. gegen Rötscher gerichtet.

47) S. Vischer's Aesthetik. 3. Bd. 2. Heft (Bildhauerkunst.) 1853.

fürchten keineswegs, daß das deutsche Publikum bereits unfähig geworden ist, wirklich geschichtliche Tragödien zu begreifen, zu bewundern und ihren sittlichen Wirkungen sich hinzugeben. Das wahrhaft Schöne und Große macht sich überall Bahn und, wenn einmal unsere dramatischen Dichter aufgehört haben werden, das Partikulare, Tendentiöse, Anekdotenmäßige und Kleinliche auf die Bühne zu bringen oder den bedeutenden Stoff mit Hintansetzung aller gesunden und natürlichen Kunstregeln, zum Ersatze der mangelnden inneren Kraft und Fülle, durch ein buntes Allerlei von Situationen und Effecten dramatisch zu vernichten: dann wird auch das Theater allmählich aufhören, eine Stätte der bloßen Erholung, der Zerstreuung und des Zeitvertreibes zu sein, und das oft jämmerlich gemißbrauchte Wort, daß diese Bretter die Welt bedeuten, wird zur Wahrheit werden. 48)

Und warum sollten unsere Dichter dann nicht auch zu jener Sagenwelt zurückkehren, mit deren Glanz und Reichthum das deutsche Volk sich kühn neben das griechische stellen darf? Warum sollten sie diese Sagen nicht eben so wirksam und anregend darstellen können, als es die alten griechischen Tragiker gethan haben? Etwa weil wir, in unseren nationalen Verhältnissen zerklüfteter, als die Griechen, auch einen geringeren Werth auf jene ältesten Erinnerungen legen? oder weil diese Erinnerungen nicht in Fleisch und Blut des Volkes übergegangen sind? oder weil sie bereits ein Eigenthum der Oper zu werden angefangen haben? So weit ist unser Interesse an den Sagen unserer Vorzeit nicht abgeschwächt, daß wir keine Sympathieen mehr für die großartigen Gestalten und Begebenheiten derselben hegen könnten, sobald die dramatische Kunst sie nur so erhaben darzustellen weiß, wie das Epos sie schildert; und hat die Oper angefangen, die Blicke des deutschen Publikums auf sie zu richten, so wird das recitirende Drama um so leichter in den Stand gesetzt werden, dieselbe Bahn zu verfolgen, die außerordentliche Fülle dieser Sagen für seine höchsten Zwecke auszubeuten und, glücklicher und dankbarer, als ihre Vorfahren, werden die neueren Dichter endlich Siegfried's Hort heben und durch ihn die Welt bereichern. —

Solche Bestrebungen und mit ihnen eine bessere Zukunft wünschen wir dem deutschen Drama und insbesondere der deutschen Tragödie, und leben auch der Zuversicht, daß der Tag noch kommen werde, wo diese Strahlen an ihrem Himmel aufgehen und die Nacht, von der sie noch umdüstert ist, in helles Licht verwandeln. Dieser Tag wird um so schneller und gewisser erscheinen, je muthiger und fleißiger ein kommendes Geschlecht von Dichtern zu jener Quelle der Kunst hinabsteigen wird, aus der ein Trunk den Durst wahrhaftig stillt, zu der Kunst und den Kunstgesetzen der Griechen, 49) damit sie durch ununterbrochenen Verkehr mit ihnen die Kraft gewinnen, in stillem Schaffen für die erhabenen Zwecke der tragischen Dichtung an sich und ihren Erzeugnissen das große Wort Göthe's zu bewähren:

„In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

48) Göthe bei Eckermann a. a. O. Th. 3. S. 143: „Ein großer dramatischer Dichter, wenn er zugleich productiv ist und ihm eine mächtige edle Gesinnung beiwohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann erreichen, daß die Seele seiner Stücke die Seele des Volkes wird. Ich dächte, das wäre etwas, das wohl der Mühe werth wäre. Ein dramatischer Dichter, der seine Bestimmung kennt, soll daher unablässig an seiner höheren Entwikkelung arbeiten, damit die Wirkung, die von ihm auf das Volk ausgeht, eine wohlthätige und edle sei." —

49) Göthe bei Eckermann a. a. O. Th. 3. S. 144: „Man studire nicht die Mitgeborenen und Mitstrebenden, sondern große Menschen der Vorzeit, deren Werke seit Jahrhunderten gleichen Werth und gleiches Ansehn erhalten haben. Man studire Molière, man studire Shakespeare, aber vor allen Dingen die alten Griechen und immer die Griechen." —

In vollster Beachtung dieses Gesetzes aber den Dichtern des deutschen Volkes vorangeleuchtet, in seiner Iphigenia ein immergiltiges Musterbild solches Schaffens und Bildens dargestellt und das ewige Wesen der Kunst als unabhängig von aller Zeit in seinen reinsten und vollkommensten Formen von Neuem geoffenbart zu haben: das ist und bleibt Göthe's großartiges Verdienst.

Den Anfang des neuen Jahres begrüßt unsere Anstalt, wie es eine ehrwürdige Sitte verlangt, durch einen festlichen Redeaktus, der morgen, den 2. Januar, Vormittags 11 Uhr im Hörsaale des Gymnasiums Statt finden wird, und bei welchem folgende Schüler der zweiten Klasse zum ersten Male als Redner auftreten werden:

August Hermann **Rein**, aus Friesau gebürtig, wird die Feier durch eine lateinische Rede **über Rom's Kriege mit den Samnitern** eröffnen; sodann wird

Ernst Julius **Wildenhayn**, von hier, den **Fabeldichter La Fontaine** in französischer Sprache zu charakterisiren versuchen; zuletzt

Feodor Julius **Winkler**, von hier, mit einer deutschen Rede **über Konstantinopel und das oströmische Kaiserthum** den festlichen Akt beschließen.

Indem wir zu demselben das hohe **Ministerium**, das hochpreisliche **Konsistorium** und alle Gönner und Freunde unserer Anstalt mit aller Ehrerbietung und Hochachtung einladen, empfehlen wir die jungen Redner geneigter Nachsicht.

Gera, den 1. Januar 1854.

13230794
COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0113230794
BUTLER STACKS